

سينما الرّغبات
آلمودوفار

حوار
فردريك ستروس

ترجمة
فجر يعقوب

الفنّ السّابع 97

سينما الرّغبات

آلمودوفار

حوار : فردريك ستروس

ترجمة : فجر يعقوب

منشورات وزارة الثقافة - المؤسسة العامة للسينما

في الجمهورية العربية السورية - دمشق ٢٠٠٥

العنوان الأصلي للكتاب :

Frédéric Strauss

Conversations aves Pedro ALmodovar

Editions Cahiers du Cinéma

الفن السابع ٩٧

رئيس التحرير: محمد الأحمد

أمين التحرير: بندر عبد الحميد

سينما الرغبات : بيدرو آلمودوفار = Editions cahiers du cinéma /

حوار فردريك ستروس ؛ ترجمة فجر يعقوب .- دمشق : المؤسسة العامة

للسينما ، ٢٠٠٥ .- ٢٥٦ ص ؛ ٢٤ سم . -

(الفن السابع ؛ ٩٧) .

١- ٧٩١,٤٣ آ ل م س ٢- العنوان ٣- آلمودوفار

٤- ستروس ٥- يعقوب ٦- السلسلة

مكتبة الأسد

إلى الصديق

مسعود أمر اللّه آل علي

الليل بعيداً عن تلك السينما

قريباً من إيقاع الوردة

فجر..



مقدمة

لا تنسوا أن اسم آلمودوفار عربي

أنت محكوم بالصورة فقط، فلا (نساء على حافة انهيار عصبي) يخفف من لوعة الحكم وقسوته في هذا الخلاء البصري المنقطع النظير. هكذا ستمضي السنوات تلو السنوات وأنت تصفق لصاحب الفيلم، كلما مر من أمامك في مهرجان، أو شارف على الانتحار في استوديو قريب من نميمة الضوء ووشايات السينما.

أنا محكوم بانهيار عصبي، لأنني على الحافة فعلاً، وأجد أن الغطاء المناسب لنحر المخرج وأبطال الفيلم ومشاهديه، هو الفضاء الذي تعجز فيه الصورة السينمائية عن القفز في المستقبل دفعة واحدة رغم وقوعها في مدار المضارع وجولاته النقدية.

تعالوا نتفحص كل ما هو روحي وحميم في تلك الحافة، وسوف نجد على الأغلب ظلالاً غاربة في الممرات، وسنفترض في هذه الظلال المترفة إننا نتعرض لفحصٍ ميكروسكوبي، قبل أن يصرخ أحدنا على المخرج أن (تعال وأحكم وثاقي)!.. ربما تأخرنا بالصراخ، أو أننا نفتقد إلى علته، فهذا كان يجب أن يحدث قبل عقد ونصف، وان حدث ودوّى الصراخ الآن فهذا محض كوميديا مزيفة غارقة بالديون والألوان والأحجيات.

سنقوم بجولة عند تلك الحافة، فهذا سلاح يخضعنا للفانتازيا، فنحن بدورنا (كمشاهدين شرسين) لسنا مهمشين إلى ذلك الحد، حتى تضيع أحلامنا منّا عند أقدام المخرج اللئيم، والذي يحيي بإشارة من يده كل تلك الطقوس

المشتهاة وهي تنقط من أداء ممثلتيه الرائعتين كارمن ماورا، وفيكتوريا آبريلي اللتين خلق معهما (باستضافة الكاميرا) قصة حب، مع أنه هو من يبدو ذلك النجم البرّاق في الاستوديو. هذه فلسفة ألوان وديكورات (عجقة).. ذلك إنه من هنا يبدأ كل شيء. يفتقد المرء في هذه الظلمة إلى الصوت الإنساني وصاحبه جان كوكتو.. نفتقد إلى البهجة، فيبدو معه الهزل أقرب إلى مفاجأة متوثبة وغارقة في يقين الصورة، لأن هذا الصوت هو رسم للصورة الكوميدية لواحد من أكثر أفلامه كوميديا.

نقطة الضعف هنا بديهية، فالرجل بعمله على الصوت منطلقاً من فكرة حقه في الكتابة يكتشف من خلال رغبته بالقول، وهي لا ترتبط بالصورة، ذلك إن الرغبة جامحة بالعمل فقط مع كارمن ماورا ليرى إلى أين يمكنه الوصول. المخرج في الأستوديو وبيده سلاح وهو يفكر بالصوت الانساني، لأنه محض حوار داخلي، حوار ينشأ من التدافع بين الرموز على خشبات الأهواء والتقلبات وحتى التقرحات، لأن العمل مع كارمن واحدة كان مثالياً في حالته، وهو يعاين هذه المرأة المتروكة المهملة، المتشظية في نصٍ جميل كتبه كوكتو ذات يوم مع أنه لم يستغرق في العتمة المبكرة أكثر من 25 دقيقة، لم تكن تكفيه لمعاينه هذه المرأة في فيلم روائي طويل يرغب باطالته واطالته كحكّاء كبير يمتحن الروح في معركتها الفاصلة مع الألوان، ومع حياة البطلة ذاتها التي تنتشر بمحض الصدفة في حياة نساء أخريات، على أن الصوت الانساني اختفى من الفيلم، وأصبح مجرد عتمة، والديكور.. ديكور فقط.

امرأة حزينة وساخرة ومتشائمة تقلب رماد الانتظار على أسرار حقيبة ممتلئة بالثقوب والذكريات التي تربطها بالرجل الذي تحب. وبالرغم من أن كوكتو موجود في الهزيع المخفي من الفيلم، فإن المسرح الذي يوقد الصوت لا

يعود ينتمي إلى مؤلفه، وإنما إلى كوميديا الانتباه. يصل المخرج هنا من دون أن يعير انتباهاً للسيناريو المكتوب على فخامة الورق، هذا ما تحدث عنه مصوراً في الفيلم، فهو يرتبط بتلك النوعية من الكوميديات الأميركية، لكن السيناريو المبجل مكتوب بطريقة آلمو – دراما بما يشبه اقتباساً عن مسرحية، والأفلام عنده تولد من استعراضات مسرحية وببنية من ذات النوع.

فيلمان.. حزمتان من الضوء تحكيان قصة سجينة فضاء واحد، لكن شيفرة هذين الفيلمين تتحمل مغامرة المسرحة الشاقة بما أنها تدور وتدور في مكان واحد.

ما من أحد يخضع لسطوة الضوء الخلاق ويجلس ليكتب، ويجد أن قصته تتطور بطريقة عشوائية قليلاً حتى يؤمن بخياله الزائد، ذلك أن هذه الطريقة لا تضحي بالبطل، ففي حالتي هذين الفيلمين يجرب المخرج اللون وتأجيج الفروقات في الأصوات وهو يدور من حول أبطاله الأساسيين. وهذا واضح من طريقة النداء الذي يطلقه المحكوم بالصورة سلفاً. فالصوت الذي يصرخ في (تعال وأحكم وثاقي) كان يمثل الآخر الذي يعيش وراء جدران منزل بابه مقفل، فيما الآخر في (نساء على حافة انهيار عصبي) يظل بابه وشباكه مفتوحين دوماً، ويسمحا بالدخول والخروج للكثير من الآخرين..!!

هل هذه شاشة عريضة للأمل؟..

لا..!!

هذا قياس عريض جداً، كما في (كعوب عالية). قياس راقٍ للكوميديات الراقية، الحافية على جسر الذهب وإن كان صاحب هذه الكوميديات لا يخضع للقوانين، يشهد على ذلك قياس الفيلم، الديكورات، البنية الدرامية، أداء الممثلين

الذين يتكلمون بسرعة كما لو أنهم لا يفكرون بما يقولونه أبداً، والعمل في تلك الكوميديات الأميركية – التي لا تناسبه – يتم باللقطة المتوسطة، وبالاطلاق لا يتم التصوير فيها باللقطات المكبرة، كأن تصور ميكروفوناً وفماً فقط. لكن الحرية التي يحس بها وعدم انضباطه ووجود أشياء كثيرة أراد أن يقولها وهي لم تكن كوميدية تسمح له بالاختلاف.

المعنى في صوت الرجل، الرجل الذي يجنن كل النساء وينجح في دفع امرأته للهرب من الجنون، ومن المشفى الذي كانت مسجونة فيه، هنا احتلت اللقطات المكبرة الفيلم، وتنفس المخرج حريته: فم الرجل – الميكروفون – والصوت.. الصوت. حقاً الكوميديات نوع مزيف، فالمخرج يريد أن يبدأ الفيلم من "ماكيت" تعيش فيه بيبا، وهذا المكان تضيئه الشمس التي تدخل من الشباك بأنفة وغلبة واقعية.

هكذا يبدأ بأغنية لولا بيلتران " تعسةٌ أنا ".. تعسةٌ لأنها مهملة، وهكذا يكون التصوير مشغولاً بدقة من دون المبالغة في " نظافته "، وهذا بحد ذاته يدفع لخلق توازن في الحالة القصوى، وما من توضيح إلا ويكون متعالياً، ولكن هذا لا يخيف، فالألوان الضاجّة في أفلامه هي إسبانية 100 %، وهي مبالغة في إسبانيتها، ولكنها لا تستخدم في إسبانيا وهي تقدم صورة عن المكان الذي وَفَدَ منه، ذلك أن الثقافة الإسبانية باروكية جداً، وحيوية ألوانه في الصورة طريقة لمصارعة اليباس في جذوره، فالأم ارتدت الأسود طوال حياتها، وكانت محكومة بصورة الحداد على موتى كثر من العائلة وبعضهم قتل في غابر الزمان. ألوانه كانت بمثابة جواب طبيعي انطلق من حزن الأم ليتحول إلى حزم ضوئية. ووحدها الطبيعة الآدمية تقرر في العتمة، بما أن الأم وضعته طفلاً بوسعه التعاطي مع السواد، وفيما هو ولد في لامانش

المعروفة بقسوتها وعنفها، فإن وعيه تشكل خلال الستينات، وقت انفجار البوب، وهذا لوحظ بخصوص علاقته اللاوعية مع ألوان الكاريبي كما لو أنه يحمل جزءاً من ذاكرة أجداده المقاتلين الأفذاذ وهم ينطلقون إلى عالم جديد.

ميوله الطبيعية لاستخدام اللون تجيب عن صفات شخصية تخص أبطاله وهم زخرفيون في سلوكهم وفيما يحضر الأحمر في ألوانه دائماً دون أن يعرف لماذا، يرى فيه لوناً إنسانياً لأن كل المخلوقات الانسانية محكومة بأن تموت.

تضيء الصالة ويلمع وجه بيدرو آلمودوفار: لا تنسوا أن آلمودوفار اسم عربي..!! يصرخ المحكوم بالصورة.. فيما حزم الضوء تعكس معنى النميمة.. في سينما الرغبات، الرغبات التي بين أيديكم.

فجر يعقوب – دمشق

آذار 2005



عندما تكون الحياة مجرد كوميديا

بيبي، لوسي، بوم، وبقية فتيات الحي (1980)

متاهة الرعش (1982)

عندما تسلل آلمودوفار إلى السينما العظيمة، فإنه فعل ذلك بقوة الانسان الذي كان يعد العدّة لذلك منذ زمن طويل. الأفلام القصيرة هي من اقتادته للدخول على وقع ذلك الإيقاع الاحتفالي، والذي سبق عودة الديمقراطية والحياة إلى مدريد. ولسنوات خلت ظلّ المخرج الشاب أسير العزلة والمشاكل، بعد أن استبعدته المدرسة في سني طفولته، ووضعته في موقع المشاهد. وهذه السنين التي كافأته بسلطة الخيال لم تكن تعرف الحيرة أبداً. وبغض النظر عما إذا كان يمر عبر القراءة، الكتابة، أو مشاهدة الأفلام، فإن هذه السلطة كانت تحرره وتعصرنه في نفس الوقت، وبقدر ما هو بعيد عن الواقع، ظل قريباً من جوهره الحقيقي. (بيبي، لوسي، بوم، وبقية فتيات الحي) و(متاهة الرعش) قصتان مجنونتان تعنيان بشراً ليس لديهم أدنى شك بخصوص حقيقة واحدة وهي أن العالم يشبههم. وبالنسبة لبيدرو آلمودوفار، فإن الحياة المدريدية تشبه فيلماً كوميدياً من نوع جديد.

أول فيلم لك وزع بشكل طبيعي في إسبانيا هو (بيبي، لوسي، بوم، وبقية فتيات الحي).. كيف تم التوصل رسمياً إلى هذا النوع من المصالحة في مشوارك الفني؟

بدأت أصور أفلاماً منذ عام 1972 من قياس سوبر 8 ملم. وهي كانت في الواقع أفلاماً قصيرة، فيما جاء فيلمي الطويل الأول عام 1978. وصلت إلى

مدريد عام 1968، وبعد قضاء ثلاثة سنوات في هذه المدينة التـــي لا أعرفـــها وبعد أن وفرت مبلغاً من المال من عملي فــــي شــركة Telefonica – شــركة الهواتف الإسبانية، بغية شراء كاميرا سوبر 8 ملم، وكنت قد جمعــت حولـــي مجموعة من الأصدقاء. وما إن أحسست بأنني أصبحت جاهزاً كي أخطو أولى خطواتي في عالم السينما، حتى قررت أن أصنع أفلامي بطريقتي.

في ذلك الوقت كان الإبداع في مدريد أو برشلونة أكثر ديناميكية وثــراء من اليوم رغم إنه لا يزال يعيش بيننا. كثيرون صوروا أفلامـــهم بكـــاميرات سوبر 8 ملم، وهم من أجل هذا الهدف انضموا إلى جمعيات ونوادي نظمـــت مهرجاناتها الخاصة بهذه النوعية من الأفلام. برشلونة كانت أكـــثر حساســية اتجاه المبادرات الإبداعية الجديدة الواقعة تحـــت تــأثير الثقافــة الأميركيــة والمعادية في جوهرها للثقافة، وقد انعكس ذلك في السينما، وما يثير الفضـــول أنه في نهاية السبعينات أخذت حركة " أندر غراوند " تتطـــور وتزيـــد مـــن سرعتها، وبرشلونة بدأت تتهمش أكثر فأكثر تحت ضغط السياســـة وحركـــة كاتالونيا الانفصالية.

كنت خلال أعوام السبعينات أذهب إلى برشلونة لأعرض (أشيائي) فـــي المهرجانات والأعياد، وبدأ الناس يعرفونني كمخرج أفلام سوبر 8 ملم، وقـــد تمتعوا كثيراً وهم يشاهدون أفلامي التي حظيـــت بنجاحـــات مبـــهرة. لكـــن أخصائيي هذا النوع من الأفلام وبعضهم مخرجين كتبـــوا واشـــتغلوا علـــى نظريات جمالية تخص أفلامهم، وهم قد قرروا إن مكـــاني ليـــس بينـــهم لأن أفلامي كانت غارقة في سردية حكائية مملة. في ذلك الوقت كانت أفلام سوبر 8 ملم خاضعة بمجملها لتأثير حركة " أندر غراوند " مثل فلوكسوس يوكو أونو وهي كانت تنتج أفلاماً لا فضائح فيها. أذكر على سبيل المثال أن مخرجاً عمل

بكاميرته جولة على بيت ما في الريف، وقد استغرق هذا وقتاً محدداً ليقدم كلى شيء يتحدث عن الفيلم.

أفلامي على العكس – دائماً كانت تروي قصة. حتى أن أقوى رغبة تملكتني عندما أمسكت بكاميرا لأول مرة كانت أن أحكي وأحكي.وهذا كان بالنسبة للأشخاص الذين يعملون بأفلام سوبر 8 ملم بمثابة أن تعمل فيلماً من الأربعينات. بدأت أحس بأنني مهمش من قبل هذه المجموعة التي كنت منتمياً إليها بشكل طبيعي. ووجدتني أستخدم كل الأجناس الفنية في أفلامي، ومعظمها كانت مستوحاة من أعمال سيسيل دي ميل[1]. وقد صورت دون الاستعانة بأية طواقم تقنية ودائماً مع الاضاءة الطبيعية. التصوير بحد ذاته كان يصبح عيداً بين الأصدقاء، الذين (انتهكوا) خزائن أمهاتهم وشقيقاتهم لصناعة طقم أو فستان. كانت الأفلام صامتة، فقد كان صعباً جداً تسجيل الصوت على شريط سوبر 8 ملم، إذ أن النتائج لم تكن مرضية أبداً، وأنا كنت أقف عند آلة العرض وأقوم بدوبلاج أصوات الممثلين. كما قمت بالغناء في مرات عديدة، فقد كنت أملك آلة تسجيل صغيرة سمحت لي بأن (أدس) بعض الأغنيات بين الأفلام، وكان هذا بمثابة عرض حي قدّره الجمهور كثيراً.

عروض هذه الأفلام أعدت في بيوت الأصدقاء، وأنا كنت أنظمها بوصفها عروضاً عالمية لفيلم منتظر. نجاحي بدأ يزداد في الأوساط السينمائية وأنا أخذت أقدم هذه الأفلام في البارات وصالات الديسكو وفي وقت لاحق في النوادي السينمائية التي تأسست في مدريد وفي صالات المعارض الفنية، وفيما

---

[1] – سيسيل دي ميل: 1881 _ 1959، واحد من المخرجين الأميركيين الرواد. خلده بيلي وايلدر في (أتوستراد الغروب) حيث لعب دوره بنفسه. صور ثلاثة أفلام مستوحاة من الكتاب المقدس (الوصايا العشر 1932) (شمشون ودليلة 1949) ومرة أخرى (الوصايا العشر 1956).

بعد.. في المكتبة السينمائية التي كان الوصول إليها بمثابة الذروة في هذه المرحلة.

هل شاهدت الكثير من الأفلام من قبل أن تبدأ أنت بإخراجها؟

نعم.. لقد بدأت أرتاد دور السينما وأنا في حوالي العاشرة رغم أن عروض الأفلام في القرية التي عشت فيها كانت أمراً نادراً.

في كاسيريس، وخلال الستينات، أي أثناء دراستي في الجامعة، شاهدت بشكل أساسي الأفلام الكوميدية الأميركية التي يعود تاريخ صناعتها إلى ذلك الوقت. أفلام فرانك تاشلين[1] وبليك ادواردز، وبعض أفلام بيلي وايلدر و Tow for the Road – 1967 – لستانلي دونن[2] الذي أعجبني كثيراً.

شاهدت في كاسيريس أيضاً أولى أفلام الموجة الجديدة – 400 ضربة – حتى النفس الأخير – وأعظم أفلام الواقعية الجديدة التي تعود في معظمها إلى (بازوليني – فيسكونتي – أنطونيوني) والتي سأتذكرها دائماً، لأنها أقلقتني. ليس هناك فيلم واحد منها يتحدث عن حياتي، ولكنني كنت أحس دوماً بقربي من العالم الذي كان ينفتح أمامي.

عندما شاهدت (المغامرة) عام 1960، أحسست باضطراب شديد وقلت: يا إلهي.. هذا الفيلم يتحدث عني. كنت طفلاً وريفياً ولا أعرف ما الذي قدمته البرجوازية، ولكن الفيلم تحدث عن السأم، وهكذا كنت أنا. فهمت الفيلم جيداً. أحسست أنني مثل مونيكا فيتي في الفيلم، واستطعت أن أتكلم مثلها: لا أعرف

---

[1] – فرانك تاشلين (1913 – 1972) مخرج أميركي – صور مجموعة من أفضل الأفلام الكوميدية الكلاسيكية في هووليود مثل بوب هووب – وجيري لويس.

[2] – ستانلي دونن: كوميديا بمشاركة أودري هيبورن وآلبرت فيني.

ما الذي أفعله.. حسناً.. لنذهب إلى بارِ ليلي.. أعتقد أنه لدي فكرة لكنني لا أعرف ما هي؟!

اليوم يبدو لي هذا على ارتباطٍ بميولي.. ولكنها كانت صريحة، وأنا غرقت في هذه النعومة..!!

كما لا أستطيع أن أنسى (صباح الخير أيها الحزن) عن رواية فرانسوا ساغان[1]، وكيف أنني أصبحت عدمياً بعد أن شاهدت الفيلم، وقد ألقيت بتربيتي الدينية جانباً، وأيقنت منذ البداية أن الرهبان والقساوسة لن يغيروا من حياتي شيئاً. في (قطة فوق صفيح ساخن) 1958 – لريتشارد بروكس، الفيلم الذي اعتبر خطيئة بحسب الكنيسة شاهدته وقلت في نفسي: (أنا أنتمي لعالم الخطايا.. عالم المسوخ). كنت في الثانية عشرة من عمري عندما أجبت على سؤال حول هويتي بالقول إنني عدمي.

هل كنت تفهم معنى هذا؟

إلى حد ما.. نعم.. وهذا كان نوعاً من غياب التفكير، فحياتي لم يكن لها معنى، وقد بدا لي هذا واضحاً بما فيه الكفاية. عشت مثل مخلوق قادم من كوكب آخر.. وأحسست أنني عدمي وبعيد عن الله.

لقد شاهدت الكلاسيكيات الكبيرة في فترة عشر سنوات ثم أصبحت زائراً يومياً للمكتبة السينمائية في مدريد. وفي نهاية الستينات اكتشفت أفلام الويسترن، والتي لم تثر اهتمامي وأنا طفل، وأعجبتني الأفلام الكوميدية الكبيرة من الثلاثينات والأربعينات أكثر من أي شيء: لوبيتش – برستن

---

[1] – الرواية الذائعة الصيت لساغان. أُفلمت للمرة الأولى عام 1954، وأعاد أوتو برميندجر أفلمتها في هووليود عام 1958 بمشاركة ديبورا كير، ديفيد نيفن، جين سيبيرغ.

ستردجز[1] – ميشيل لايسن. وحتى أنني لم أكن أعرف أصلاً بوجود مثل هؤلاء المخرجين، ولم أعرف التعبيريين الألمان الذين أدهشوني وأغرقوني في نشوة المعجزات.

هل تقرأ كثيراً؟

نعم أقرأ طوال الوقت. عندما اشتريت أول كتاب كنت في التاسعة من عمري. وما من أحد قال لي ما الذي ينبغي أن أقرأه، كما لم يوصني أحد بشيء. هكذا بدأت اكتشف العالم وحيداً، ولأننا عشنا في قرية صغيرة فإن (طلبيات) الكتب القيمة كانت تجيء من المكتبات الإسبانية الكبيرة Elcorte Ingles، وهي كانت بمثابة متحف مليء بالصور الجميلة. هكذا ولد لديّ أول احساس حقيقي بالجمال.

شقيقاتي كن يشترين أغراض المنزل، وأنا كنت أشتري الكتب. لم أعرف وقتئذ ما إذا كانت كتباً جيدة أم سيئة، ولكنها كانت ببساطة كتباً تعرضها علينا "Elcorte Ingles" مثل محامي الشيطان للايوش زيلاهي وكتب موريس ويست، أو والتر سكوت. وثمة أيضاً ذئب البوادي لهرمان هيسة، والرواية المشهورة (صباح الخير أيها الحزن) والتي دفعتني إلى القول: "يا إلهي.. ثمة مخلوقات أخرى مثلي.. وهذا يعني أنني لست وحيداً إلى هذا الحد".

لم أقرأ أدباً إسبانياً في تلك الأيام، ولكنني بدأت أقرأ أدب الواقعيين من نهايات القرن التاسع عشر وأنا في العشرين من عمري. أما في الجامعة فقد قالوا القليل عن رامبو وجينيه، واستطعت أن أفهم أن هناك أشياء تهمني فيهما

---

[1] – برستن ستردجز: 1898 – 1959 – مخرج أميركي وسيناريست اشتهر بأفلامه الكوميدية العظيمة، وصنف في بداية الأربعينات من القرن الفائت واحداً من كبار المخرجين الهوليووديين.

وبدأت أقرأهما بنهم. كما قرأت أيضاً بعض الشعراء (الملعونين). ومنذ هذه اللحظة أصبحت علاقتي بالأدب أكثر إثارة.. وقبل كل شيء من خلال الأدباء الفرنسيين. وصلت إلى مدريد عام 1968، أي في اللحظة التي انفجر فيها أدب أميركا اللاتينية في جميع أنحاء العالم، وأخذت أنا أقرأه مضطراً، لأنه في ذلك الوقت كان لدي الكثير من الأشياء لأنهيها.

هل أصبحت ناضجاً وأنت في سن الثانية عشرة ؟!

لا أعرف ما إذا كنت ناضجاً، ولكنني أعتقد أن الأشياء التي تهمني اليوم كانت تهمني في ذلك الوقت، ولم أكن بحاجة إلى من يجعلني أكتشفها، فهي قد انكشفت أمامي مبكراً..!!

وهل كنت وحيداً طيلة الوقت ؟

وحيد ؟.. نعم كنت وحيداً..!! أذكر أنني تحدثت إلى أصدقائي وأنا في العاشرة عن فيلم (الينبوع) لانغمار برغمان، وهو فيلم ترك لدي انطباعاً قوياً، وهم نظروا إليَّ مرعوبين، وبدوا كما لو أنهم تحت تأثير منوم من نوع قوي، لأن هذا بدا غريباً بالنسبة إليهم.

في المرحلة الثانوية لم أجتمع إلى زملائي، فقد كانت اهتماماتنا مختلفة. وأنا كنت قد تعرفت على كل الأشياء التي أثارتني وأنا في عزلة تامة. بدأت أعي أن هناك أناساً مثلي يهتمون بنفس الأشياء.. بدأت أحس بذلك بعد وصولي إلى مدريد.

هل يعني هذا أنك عشت هذه اللحظة كما لو أنك في عالم متوازٍ ؟!

تماماً..!!

أعتقد أن هذا سبب القلق لعائلتك ؟

نعم.. أذكر أن أمي كانت تنظر إليّ، وهي تضع قبضتيها على جذعها وتسألني: أين تعلمت هذا ؟ - وكانت تبدو مضطربة تماماً.

أكان يجب أن تكافح كثيراً لتفرض صفاتك على الآخرين ؟

يستطيع الأطفال تطوير قوة كبيرة في عالم الصمت، ولحسن الحظ ان هذا فارقني، ربما لأنني كنت مشاهداً جيداً لحيوات الآخرين. كنت أشاهد وأرضى بما أشاهد. أي أنني كنت مراقباً ولم أشارك مطلقاً. فيما بعد فهمت أن العزلة التي أشعر بها على الخشبة شبيهة بتلك التي كانت تتناوبني في طفولتي، وعندما تحدثت عن الأشياء التي أحببتها. ولهذا أحس بنفسي جيداً على الخشبة،وربما يوضح هذا سبب نجاحي عليها. لم أشعر بالخوف أبداً وأنا أقف تحت اضاءة البروجكتورات، فأنا كنت أحس كما لو أنني في مطبخي. التجربة على الخشبة هي من تعطي الثقة وهذا ما أوصي الجميع به. وعند هذا الحد من الجيد أن يكون لديك مجموعة من المشاهدين، وليس شخصاً واحداً فقط.

عندما تتحدث عن طفولتك، يخرج المرء بانطباع عن احساس زائد بالحرية تعيشه معه، في الوقت الذي يكون فيه الانطباع في هذا الوسط القروي أخلاقياً..

هذا الانطباع كان أسوأ من الحرية نفسها. منذ أن كنت صغيراً وأنا في قريتي أحاطت بي قائمة من الأشياء لم أرد أن أقوم بها في حياتي كلها. أشياء كنت سأكافح ضدها في المستقبل. وكان من المهم أن أتفهم هذا بسرعة.. ولكن معرفة أشياء مماثلة لا تأتي دوماً بطريقة مريحة وميسرة.. وهذا كان يتأكد

لدي عبر توتر عالٍ فقط. طفولتي لم تكن تعسة، ولكنها لم تكن فرحة، والعيون التي رعتني وأنا صغير لم تكن في وضعية جيدة، وأصحابها لم يعرفوا بالضبط ما الذي لم يتم تقديره، لأنني كنت طفلاً ببساطة، ولكن الحكم كان صارخاً.

لا أريد (التدريم) في حالتي، ولكن الوضع كان صعباً. ولحسن الحظ فقد وجدت قناعتي في الكتب وفي السينما التي قدمت لي سعادة غامرة، ولئن كنت أحس بالاهمال من قبل البشر، فإن القوة التي امتلكتها اكتشفتها في نفسي بنفسي. وما يثير في الحكاية كلها هو أنني كنت أعي ما الذي يحدث من حولي. ولكن كان يجب أن أبقى صبوراً حتى أصل إلى اللحظة التي أجد فيها عالمي. كان يجب أن أنتظر عدة سنوات.

هل أنهيت تعليمك في مدريد؟

كنت قد أنهيت الكلية، وفكرت بالذهاب إلى الجامعة أو أن أدرس السينما، ولكنني لم أملك المال الكافي لأسجل في الجامعة. والجنرال فرانكو كان قد أغلق لتوه مدرسة السينما. وقلت لنفسي إنه من الأفضل أن أبدأ حياتي، وهذا سيكون تعليمي.

ذهبت إلى المكتبة السينمائية.. قرأت.. اشتريت كاميرا سوبر 8 ملم، وألقيت بنفسي في غمار الحياة. عملت هكذا أيضاً، وهذا كان جزءاً من نمط حياتي: في شركة الهواتف كان حضوري نفسه فضائحياً: شعري طويل وملابسي لا تشبه ملابس الآخرين، وكان يخيل لي أنني أعيش حياة مزدوجة، وفيها انفصام. من التاسعة وحتى الخامسة كنت اقضي وقتي في عمل إداري، وفي المساء يكون العكس تماماً. ولكن هذه السنوات كانت مهمة بالنسبة لي

لأنني استمديت من Telefonica بمعلومات هامة عن البرجوازية الإسبانية المدينية الصغيرة، والتي لم أكن أستطيع أن أستقيها من مكان آخر أو أن أراقبها عن كثب، وهذه الاستقصاءات هي ما يميز سينماي، لأنني كنت أعرفها حتى اللحظة في طبعتها القروية فقط.

أنت انتظرت العالم الذي تنتمي إليه أن ينكشف أمامك كما تقول، ولكنك نفسك شاركت في صنع هذا العالم، وأنت تصبح واحداً من العلامات المهمة في Movida[1].

لست أنا من صنع هذا العالم. هذه كانت لحظة التقت فيها كل القوى لتشكل تياراً في وجه الأوضاع القائمة. ولكن وصولي إلى مدريد بدا بمثابة ولوج بوابة الحرية (رغم ديكتاتورية فرانكو)، فقد كانت تنمو في العاصمة حياة سرية مهمة، وهذه السرية كانت بالنسبة لي أقل من شيء عادي..!!

لا تذكر شيئاً عن الممثلين في الأفلام التي شاهدتها في فترة مراهقتك.. هل خلَّف بعضهم انطباعاً ما عندك ؟!

الممثلات اللواتي يأخذن المكان الأثمن في (أوليمبياي) الخاص هن من سنوات الأربعينات والخمسينات. أذكر شيرلي ماكلين بمراحلها الأولى، وكارتين هيبورن.. سحنة مثالية لامرأة سيطرت على تفكيري من دون شك. ولا أستطيع أن أنسى كارول لومبارد التي أجد لها صدى في أعمالي[2].

---

[1] – Movida – حركة انبثقت في نهاية السبعينات من القرن الفائت في مدريد. وعاشت عقداً من الزمن كانعكاس للتحول التاريخي بين ديكتاتورية فرانكو والتغيرات الديمقراطية في إسبانيا. وهي حركة إصلاحية ثقافية اجتماعية لها تأثير قوي على السينما والموسيقى والموضة والأزياء.. الخ.

[2] – كارول لومبارد: 1908 – 1942 – نجمة هووليودية كوميدية. كانت متزوجة من كلارك غيبل وقضت في حادث طائرة مأساوي. من أفلامها المشهورة (تكون أو لا تكون) – 1942 لأرنست لوبيتش.

هناك صورة تنتمي إلى السبعينات مهداة إلى شقيقك أوغسطين.. أمام أفيش لمارلين مونرو.. ومع هذا فأنت لا تذكرها..!!

مارلين ممثلة غير نمطية، وبراعتها الجارحة لطالما أثّرت فيّ. فيلمها الأخير (الأشرار) لجون هيوستن واحد من أكثر الأفلام التي شاهدتها إثارة، وما يؤثر بي ليس الصدمة التي تولدها هي، بل طريقتها الشخصية غير الأكاديمية في الأداء. اكتشفت مارلين عندما كنت في العاشرة من عمري، ولكنني لم أنتبه إلى موهبتها إلا متأخراً.

بالنسبة للصورة التي تتحدث عنها، فهي تعود إلى الفترة التي ساعدني فيها أوغسطين على تحقيق واحد من أفلامي القصيرة عدت إلى فكرته لاحقاً في (قانون الرغبة). عمل قداس مكرس لمارلين عن طريق وضع صورة لها، حتى بدا أن كل تشكيلات القديسين والقديسات كانت صوراً لمارلين مضاءة بشموع صغيرة.

في إسبانيا يقيمون الكثير من هذه القداسات في القرى، وفيها توضع دائماً تشكيلات من الصور يعتقد أنها جالبة للخير وتقوي الإيمان في اليوم التالي الذي يلي هذه القداسات عندما تحفزك أقله على عدم الشعور بالوحدة، وبالنسبة إلى أمي فإن هذا كان بمثابة عذراء كارمل، وبالنسبة لي فإن مارلين يبقى مغزاها واحداً. التربية القروية قالت كلمتها في هذه الحالة، بالرغم من إنه لم أحس في طفولتي بالعالم الذي يحيط بي. وقد جاءت هذه اللحظة عندما صنعته أنا بطريقتي، فأن أكون شاهداً على محيطي أيضاً كان هذا جزءاً من تعليمي.

تحتل الكتابة موقعاً هاماً في عالمك وفي أفلامك التي نكتشف فيها دوماً أبطالاً يكتبون. في فيلم (في العتمة) هناك الروايات العاطفية الايروسية. وفي

(كل شيء عن أمي) هناك استيبان الذي ينتقل إلى عـــالم الإبـــداع الأدبـــي. الكتابة في أفلامك تقدم عبر ما تكتبه أنت بنفسك، ولا أقصـــد الســـيناريوات فقط، بل حتى النصوص الاضافية والقصص. هل كان هذا مـــهماً لـــك فـــي مراهقتك ؟

نعم.. وكان مهماً أيضاً في طفولتي. وأنا بدأت أحب الرسم، ولكنـــه لـــم يقدم لي الاحساس الغامر بالسعادة الظافرة لأنني لم أنجح في عمل ما أريـــد. أوغسطين ما يزال يمتلك واحداً من دفاتري وأنا تلميذ،وهو مليء بالرسوم التي كان يجب أن نعملها بوحي من الايديولوجيا الفرانكوية.

كان لدينا دروسٌ خاصة في هذا النوع من الايديولوجيا، وأنا كنـــت قـــد بدأت الكتابة في سن التاسعة من بعد انهاء الفروض المدرسية. كتبـــت علـــى سبيل المثال بعض السونيتات التي ما أزال أحتفظ بها. وعندما بلغت العاشـــرة أردت أن أكتشف عوالم الابداع الجدي، فبدأت بكتابة رواية كان بطلها الرئيس حملٌ صغير، أسميته انما كولادو[1].

أردت أن أكتب رواية متكاملة، فقد كانت تستهويني الأشياء الكبيرة حتـــى وأنا أصور أفلام سوبر 8 ملم القصيرة. مرة خطر على بالي أن أجمـــع كـــل أفلامي في فيلم واحد طويل. وكنت أتأسف دوماً لأنني لم أكتب رواية حقيقيـــة، رغم أن فكرتها ما تزال تضغط عليّ، ومازلت أعتقد أنه بالنسبة لمخرج جيـــد، من الأفضل له ان يكون مشروع روائي غير مكتمل. فعندما تكتب سيناريواتك بنفسك، فهذا يعني أنك تختبر قدراتك على الكتابة، حتى لو لم تكـــن راضيـــاً البتة.

---

[1] – البريء.

لم تكتب رواية، ولكنك فكرت بـ (خواتيم) قصص روائية في أفلامك ؟

هذا شيء مختلف. الرواية تقدم لك امكانية لا يستطيع الفيلم أن يقدمها لك. في الرواية تستطيع أن تقول أشياء كثيرة عن نفسك، وعن أبطالك. فيما الفيلم – بعد أن تبدأ تصويره – يفرض إيقاعاً خاصاً. يجب أن تتابعه بحذافيره،وهو يزعجك عندما تريد العودة إلى الوراء، أو أن تطوره متوازياً مع قصة أخرى، بالرغم من أنك مؤلف السيناريو، وتفكر بإدارة الأحداث كلها. يمكن لي أن أفكر بأشياء كثيرة، وأن أجد مادة لعدد كبير من الروايات، كما يمكن لي أن أمتلك حرفة الكتابة الدرامية. لكن الأدب شيء مختلف، وتكمن الصعوبة فيه بالأسلوب، وإذا ما تمعّنا في المؤلفين الكبار، وخاصة من القرن التاسع عشر – مثل فلوبير أوهنري جيمس،فإننا يجب ان نعترف بأن الكتابة فن يتجاوز السينما. عندما وصلت إلى مدريد كتبت مختلف أنواع الكتابات والقصص، حتى أنني فكرت بأنني قد أكرس نفسي تماماً للأدب، حتى اللحظة التي اكتشفت فيها سوبر 8 ملم. وقررت انه من الأسهل لي ان أكتب بالكاميرا. ومنذ هذه اللحظة أيضاً بدأت أكتب سيناريوات الأفلام.

عندما تكتب سيناريواتك، هل يكون لديك انطباع كامل عن فيلمك القادم، أم أنك تنزل للكتابة من دون استعجال الأسئلة ؟!

عادة ما تجيء البداية جافة كثيراً. ومن المهم جداً أن تشتغل على الحبكة بمنطقك. لهذا يكفيني أن أكتب شيئاً مثل رؤوس أقلام تحتوي على كل عناصر الفضيحة. وفي هذه المرحلة أستطيع أن أقوّم ما إذا كان السيناريو يزيد من ضربات قلبي، أو كما نقول نحن بالإسبانية: (me quita el suene)[1]. هذا يعني أن

---

[1] – يطرد السهاد عن عيني.

القصة التي كتبتها تتملك أحلامك وتبعد عنك النوم. بالتأكيد أحس بهذا عندما أكتب سيناريو وينال اعجابي، فأكتبه ثانية لأكشف فيه عن عناصر الديكور. وهنا تظهر تحليلات أدبية للعناصر الروائية في المستوى الثاني من الكتابة. عندما أكتب ودائماً قبل الإنتقال إلى الحوارات أضع ملاحظات أمام الشخصيات: بم يشعرون ؟ ومن أين هم يجيئون ؟ والطريقة التي يتحدثون بها. حتى الذين يعملون في الفيلم يحصلون على معلومات عنه بالحدود المعقولة تساعدهم في أداء أعمالهم لاحقاً. لا يزعجني الارتجال على دفعات، فأنا كثيراً ما أرتجل أثناء التصوير.

كيف تكّون لديك مشروع (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) بعد نجاح أفلام سوبر 8 ملم ؟

كنت ما أزال أعمل في شركة الهواتف وأصور أفلامي مساءً وفي نهاية كل أسبوع. عندما التقيت مع (los Goliardos)، وهي فرقَة مسرحية مستقلة توفرت لدي امكانية أن أعمل مع ممثلين حقيقيين من جماعة (الأندر غراوند)، راكموا خبرات في هذا المجال مثل كارمن ماورا. لقد تعرفت إلى هذه الممثلة وأنا أعمل مساعد مخرج وممثلاً في (los Goliardos)، وظللت على ارتباط ببرشلونة، ومع فناني الغرافيك من أمثال مارسليكال، وكلهم كانوا على صلة بـ (El Vibora)، وهي واحدة من أفضل المجلات الإسبانية في السنوات العشر الأخيرة. كتبت سيناريوهات كوميدية لهذه المجلة، وفكرت بعمل (رواية مصورة) لها. اقترحوا عليَّ أن أعمل شيئاً عدوانياً ووسخاً وممتعاً..!! هكذا كانت الموضة، وأنا أكتب هذا الشيء. أديت دوراً رئيساً إلى جانب كارمن في مسرحية فيها شيء (وسخ). أقصد مسرحية (الأيدي الوسخة) لسارتر، والتي كان لي فيها بالطبع دور صغير – شيوعي يُدعى لارتكاب جريمة. فيما أدت

كارمن والتي أصبحت مشهورة في عالم المسرح دوراً رئيسياً فيها. علاقتنا أصبحت قصة ميلودرامية مبالغ فيها، ومثالية بالنسبة لكوميديا موسيقية أميركية من الثلاثينات.

كارمن كانت نجمة، وأنا كنت مثل متدرب يعمل من أجل المال، وعليه أن يثبت أنه مؤهل للَّعب بوصفه محترفاً. وقد وجدنا في نهاية المطاف معارضة قوية في الفرقة، ولكن كارمن كانت تثق بقدراتي. وقضينا وقتاً طويلاً معاً في غرفة ماكياجها. راقبتها عن كثب وهي تستعد للعرض، ورويت لها بعض القصص التي كنت أكتبها. ومرة اعجبت بإحدى القصص (الوسخة) وقالت لي إنه يجب أن أصورها فيلماً. وهكذا بدأت فعلاً بكتابة السيناريو وقد أعجبتني النتيجة، وفكرت أن أصوره سوبر 8 ملم، لكن كارمن والأصدقاء الآخرين أعضاء الفرقة، قرروا أنه يجب أن أوقف العمل بهذه (المنظومة)، وأن أنتقل من فوري إلى 16 ملم. وكارمن هي من أخذت على عاتقها تأمين الأموال اللازمة للفيلم، الذي سمي بـ (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) وبمساعدة من فيلكس روتايانا الذي سيؤدي دور مخبر في الفيلم والذي سيصبح مخرجاً بعد بضع سنوات[1]. كارمن وفيلكس اتصلا بما يمكنهما من الأصدقاء لتأمين المال، ومنهم من دفع 5000 بيزيتا، والبعض الآخر 2000 بيزيتا. والفضل يعود لكل هؤلاء في جمع نصف مليون بيزيتا. صورنا الفيلم بهذه الميزانية مع مجموعة من المتطوعين، وبعضهم يعمل في السينما للمرة الأولى في حياته. بدأ التصوير بشكل فوضوي واستمر حوالي سنة ونصف. بدأنا عام 1979 وانتهينا منه خلال عام 1980، فقد عملنا أيام العُطل فقط، وفي اللحظات التي

---

[1] – فيلكس روتايانا: 1942 – 1994، ممثل إسباني. أنتج (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي). صور أربعة أفلام بوصفه مخرجاً.

كنا نملك فيها المال. ودائماً كنا نبدل برامجنا، فلم نكن متأكدين من امكانية نجاحنا في انهاء الفيلم في يوم ما. وأذكر أنه عندما لم نملك في أحد الأيام قطعة نقدية واحدة، فكرت بأن أظهر وحيداً وسط الديكورات التي يجب أن نصور فيها حتى أروي للمشاهدين نهاية الفيلم، لأن هذا ما كان يهمني أكثر من أي شيء.. أن أروي قصة (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي). ومن الناحية الشكلية، فإنه أكثر فيلم لي لم يكن منتهياً وإن أعطى نقاطاً ايجابية لصالحي كمخرج، فهذه كانت مدرسة مدهشة بالنسبة لي. الطريقة التي كان يجب أن نصور فيها، أعطتني استقلالاً كبيراً بما يتعلق بقوانين السرد في السينما، فنقص الامكانيات أعطى حرية للابداع، أكثر بكثير من حالات التمويل العادي للأفلام. (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) يعج بالأخطاء، ولكن في حالة أن يوجد فيه ولو خطأين فقط، فإنه لا يعد فيلماً منتهياً، وهذا يصبح أسلوباً، قلت ذلك أثناء تقديم الفيلم، مع أنني أعتقد فعلاً بأن هذه حقيقة أكيدة.

في (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) ثمة رواية مصورة تبدو سوقية ومفتعلة..؟!

هذا صحيح، ولكن هذه السوقية ترتبط بتاريخ المشروع. وفي صلب الفيلم ليس هناك الرواية المصورة فقط، بل الحس الكوميدي، وأنا لا أخفي هذا التأثر، حتى أنه تستخدم لوحة بين بعض المشاهد بطريقة درامية. وفي الواقع فإن (بيبي، لويس، بوم وبقية فتيات الحي) هو فيلم كوميدي يصنع بنية أبطاله بطريقة مختلفة عن تلك السائدة في اللغة السينمائية الدارجة، ونحن نتعرف بسرعة وبشكل تقليدي على الشكل السردي: فتاة عصرية شابة، مخبر سيء الخ.

هل يعني هذا بالنسبة إليك أن (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) هو تمرين على الأسلوب ؟

بالطبع لا. بالنسبة لي، فإن أسلوب الفيلم يرتبط بنوع السينما التي أتماهى معها بوصفي مشاهداً ومخرجاً. لقد كنت متأثراً بـ (الأندر غراوند) الأميركية، وبأفلام بول موريسي الأولى[1]، وبـ (Pink Flamingos) لجون ووترز[2]. الأفلام التي صورتها في ذلك الوقت كانت أقل وثائقية من أفلام موريسي، ولكن المخيلة لعبت فيها دوراً حيوياً. (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) سمح لي بأن أجعل علاقتي بنوع من الأفلام أكثر حسية مثل (البوب). فأنا دوماً كنت قريباً منه ومن أفلام ريتشارد ليستر، وكوميديات فرانك تاشلين، وفتيات الريف الأميركي. كان كل شيء بمثابة بوب خيري استخدمته لاحقاً في (متاهة الرعش).

هل تأخذ بعين الاعتبار هذه المتوازيات عندما تصور أفلامك ؟

لا أعرف ما إذا كانت بديهية بالنسبة لي، أو هي أصبحت كذلك مع مرور السنين. وأنا أتكلم عن هذه الأفلام آخذ بعين الاعتبار عادة هذا الذي أريد أن أعمله بعد الانتهاء من الفيلم. وأثناء التصوير اكتشف عادة ما أصبو إليه، لأنه مع انقضاء الوقت فقط تتوضح الأشياء وتصفو.

في (بيبي، لوسي، بوم، وبقية فتيات الحي) تقرر بيبي أن تصور فيلماً مع صديقاتها من وحي حياتهن، وبأسلوبية أندي وارهول. مشروعك كان قريباً من وارهول وبيبي عندما بدأت التصوير..؟

---

[1] – بول موريسي: 1938 مخرج اميركي من رواد الأندر غراوند، وقد عمل مع أندي وارهول.

[2] – كوميديا سوداء تعود إلى العام 1972. أصبحت علامة في تاريخ الأندر غراوند الأميركية، وجون ووترز 1946 يحمل أمجاد الأفلام التي تصنع بميزانيات قليلة.

من دون شك رغبتي كانت قريبة من هذا الذي تعبر عنه بيبي، ومختلفة بما يخص أندي وارهول. بيبي نفسها توضح هذا في الفيلم: عندما تريد أن تصور ريبورتاجاً عن الناس الذين تعرفهم بوصفهم أبطالاً. طبيعة هذا المشروع احتكرت الأصدقاء وشخصياتهم الحقيقية. بيبي تقول للوسي إن حضورها الطبيعي لا يكفي حتى تقدم شخصيتها الحقيقية على الشاشة. ففي كل مشهد ينبغي أن تؤدي دورها هي، لا أن تكون ببساطة كما هي. وتقول لها أيضاً: إن المطر صناعي في السينما، لأن المطر الحقيقي لا يمكن رؤيته. بالتأكيد هذا هو ما يهمني في عالم السينما.. شيء يتحدث عن الواقع الحقيقي، ولكن من خلال عرض.

هذا هو الاختلاف بيني وبين موريسي وحتى وارهول، اللذين يتركان الكاميرا أمام الأشخاص ويتصيدان كل شيء يحدث. هذه السينما تمتلك قوة كبيرة، ولكنني لا أمتلك صبراً كافياً، حتى أنتظر شيئاً يجب أن يحدث أمام الكاميرا، ناهيك عن أنني أحب الاختلاف، فمن خلاله يمكنك ان تبرمج كل رغباتك كمخرج مبدع.

عندما صور موريسي ووارهول أفلامهما شكلا صدمة للسينما الأميركية في تلك الفترة، وعبّرا عن الشكوك بخصوص كل ما احتسب ايقاعاً سينمائياً وعملاً في الاضاءة مثلاً. وحتى لو لم يطمحا بهذا فإن أفلامهما أصبحت بمثابة تحليلات اجتماعية مهمة لبلادهما. مثير أن ترى وارهول وقد أصبح مرجعية في علم الاجتماع في أميركا، وكتابه (فلسفتي من الألف إلى الياء) واحد من الابداعات الجادة التي كتبت عن المجتمع الأميركي.

هل التقيت حقاً بوارهول كما تقول باتي ديفوزا شخصية قصصك في مجله (La Luna)؟

نعم ولكن الأمور لم تحدث كما رويتها على لسان باتي. ففي عامي 1983 – 1984، قام ملياردير إسباني (أصبح منتجاً بالصدفة لفيلمي في العتمة – وماذا فعلت كي أستحق هذا –) بشراء اللوحات الأخيرة لوارهول، وعرضها في بيته، وكان يحدث هذا للمرة الأولى في مدريد.

وارهول قدم إلى إسبانيا بمناسبة العرض، وأقيم احتفال على شرفه، وأنا كنت مدعواً، وحدث أنهم قدموني في الاحتفال بوصفي وارهول الإسباني، وهكذا سألني وارهول لماذا؟ وأنا أجبته إن هذا يعود دون شك إلى حقيقة أنه يوجد في أفلامي الكثير من المخنثين. وارهول كان يطمح دوماً للقاء الارستقراطيين الاسبان ليعمل بورتريهات لهم، ولكنه لم يحظ بشهرة في هذه الأوساط، ولم يعمل بورتريه لي لأنني لم أكن معروفاً بشكل كافٍ في تلك الأيام.

هل كان هذا اللقاء مثيراً بالنسبة إليك ؟

ليس إلى هذا الحد، ففي وقت لاحق توفرت لدي امكانية لقاء أناس مهمين ومشهورين، ومن بينهم شخصيات طالما منيّت نفسي بلقائها. وما يثيرني، أنه كلما أعجبت بمبدع لا تتملكني الرغبة بالتعرف إليه، لأنه في حالات كثيرة مشابهة تكتشف إنه لا يشبه فنه الذي تعرفت إليه من خلاله. يحدث أحياناً أن تعجب بمبدع، ولكنك تصطدم بشخصيته بغض النظر عن عبقريته.

دعنا لا نتكلم عن لقائي ببيلي وايلدر وهو من يهمني حتى لو لم يكن وراء ظهره هذا السيل من الابداع الذي نعرفه. التقيته مرتين أو ثلاث في لوس انجلس عندما عرضت (نساء على حافة انهيار عصبي) عام 1988. وهو كان يقبل بلقاء عدد ضئيل من الماس في ذلك الوقت، ولكنه وافق على رؤيتي لأنه أعجب بالفيلم. قال لي إنه رجا كل أصدقائه أن يصوتوا أثناء ترشيحات

الأوسكار للفيلم الأجنبي، وتبع كلامه بنصيحة مفادها ألا أقع بالمطلق تحت غواية عمل في هووليود.

هل ستتبع هذه النصيحة ؟

لا أعرف. بالنسبة لي فإن السيناريو هو من يحدد الفيلم، وهذا يعتمد على نوعية القصة التي يمكن أن تعرضها هووليود عليّ. ولكن إذا ما تحققت امكانية أن أصور فيلماً بالانجليزية مع إنها لا تزال بعيدة، فلن أرفضها. ولكنني حتى اللحظة لا أتمنى أن أصور هذا الفيلم (الانجليزي) في هووليود، وهذا واضح جداً بالنسبة لي.

(بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) يلقي بهذه الحيرة جانباً.. لوسي متروكة من قبل صديقتيها، وهما يتناقشان في نفس الوقت فكرتها التي لا تطاق عن السعادة. حكيمة وانفعالية. حياة في ظل الخضوع لزوج عنيف. ولاشيء يمكن أن ينقذ لوسي. هذا الاستثناء يعمق القانون الطبيعي لعملك: رغبات الأبطال، والأم الأنانية الفظة في (كعوب عالية) ؟

ينبغي لنا ضبط ما نعتقده عادياً، فبوم على سبيل المثال تكتشف البهجة في عالمها المنزلي أكثر من حياة الليل في Movida. تعود إلى المنزل وهي محبطة وتشعر بالإهانة، لأن الخاتمة الحقيقية تكون في مطبخها وبين طاولاتها المنزلية. في هذا الفيلم تحدثت عن مصاعب وخصوصيات حياتها العائلية.

إن الفتيات العصريات يبقين وحيدات، وفيما بيبي وبوم يتركن لوسي وحيدة، فإنها لا تشعر بالوحدة أبداً، فيما يشعرن بثقلها. هذه الملامح غير الواضحة وغير الثابتة للشخصيات النسائية طالما حيرتني. ثمة شخص وحيد أعزل ومن دون هدف محدد، يتعلم التهرب من أزماته الصغيرة في الحياة.

وهو البطل المثالي الذي يمكن أن يحدث له كل شيء. وهنا لا يدوم الحديث عن ضياع حقيقي للأبطال من دون أي علاقات اجتماعية، والذين لا يعرفون ماذا يفعلون بأنفسهم، بل عن أناس يأخذون على عاتقهم مهمة البحث عن جدوى الحياة. بالنسبة لي فإن نهاية (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) تجيب على هذا الإحساس، فهي شيء مثل هبَّة شعور ما بعد حداثوية.

بوم مغنية من مدريد تتضرر أعمالها، فتعطيها هذه الهبَّة امكانية للبحث عن نوع موسيقي آخر – بوليرو.. الأغنية العاطفية المثالية، وإن لم تظهر عصرية ومماشية للموضة.

بطلات (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) يجدن صدى لهن في الشخصيات النسائية في أفلامك كلها بشكل خاص..؟

هذا صحيح، ولكن الشخصيات البوليسية تظهر في أفلامي فقط عندما تسمح بتطور الشخصيات النسائية، أو بتطور القصة نفسها. أنا أحاول أن أهرب من نمطية هذه الشخصيات. وبما أنه توجد جرائم في أفلامي فيصبح من الصعب أن تمر من دونها. ولقد نجحت في إيجاد طريقة مرضية لأتخلص من الشخصية المذكورة في (كعوب عالية).

المحقق دومينيغيز (أدى دوره ميغل بوسيه) لديه حضور قوي. يكتنفه الغموض، وفيه كل مواصفات البطل، ولكنه يمتلك وجوهاً أخرى، كتلك التي تعود لليتال وهوغو، وبالتالي هو لا يعود محققاً ببساطة، وهذا ما يجعله مثيراً للاهتمام وقابلاً للاستقصاء.

هذه الشخصية الفقيرة لرجل البوليس، توحي لي بأنك لا تقدم للقانون تقديماً حقيقياً ؟!.. في (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي)، يكون زوج

لوسي شرطياً، وفي (تعال وأحكم وثاقي) فإن سلوك المعتدي الـذي يؤديـه انطونيو بانديراس لا يُناقش من وجهة نظر القانون أبداً، وهذه حقيقة..!!

يمكن القول إنني أناضل حتى لا يتم تقديم القانون في أفلامي من وجهـة نظر القانون، وفي حالة (تعال وأحكم وثاقي) انطونيو بانديراس ليس معتديـاً من نوع خاص، فهو متشائم ويحاول أن يغدو طبيعياً، ورغبته الحقيقية هي أن يجيب على أسئلة الانسان الاجتماعي العادي، وهذه رغبة طفولية، ولكنني فـي صلب الموضوع أرى إن القانون ليس من موضوعاتي الأثيرة، فأنا لا أصلـح البتة لأجلّه وأحترمه..!! وربما لهذا لم تكن أفلامي معادية للفرانكويـة، ذلـك إنني ببساطة لا أعترف بوجود فرانكو.

بمعنى آخر وهذه فكرة معروفة هي انتقاص من قدرة الفرانكويـة، ولا أريد أن تبقى ولو مجرد ذكرى أو ظلاً حتى. احقاق القانون معلومة أخلاقيـة، وبالتالي فإن رغبتي تكمن ليس في أن أخرق القانون مهما تكون طبيعته،بل أن أفرض الأبطال وسلوكهم، وهذه واحدة من حقوقي وسلطتي كسينمائي ،

أحب آلاسكا[1] كثيراً، وهي تؤدي دور بوم. وأنت لم تصور معها فيلمـاً آخر. هل كانت ممثلة أم مغنية فقط ؟!

آلاسكا مغنية واستمرت في طريقها هكذا. وقد حققت لاحقـاً نجاحـات كبيرة في عالم الفنادق، أكثر منه في عام الموسيقى. وكان هذا طبيعياً في تلـك الفترة التي صور فيها الفيلم، فالكثير من الفنانين توجهوا نحو عالم الـبزنس، وكانت الفنادق في القمة آنذاك. وهذه واحدة من التحولات التي تقـدم شـرحاً للواقع الحالي في مدينة مثل مدريد. آلاسكا كانت مفتاحاً في حركـة البـوب

---

[1] – الاسم الفني للمغنية الإسبانية أولفيدو غارا – 1961

المسماة بـ (حياة عصرية) خلال الأعوام الخمسة عشر الأخيرة في إسبانيا. وهي كانت جزءاً من فرق كثيرة لعبت دوراً في المشهد الموسيقي لمدريد. ولكن أثناء تصوير (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي)، لم تكن قد سجلت اسطوانة واحدة بعد، فقد كانت في الرابعة عشرة من عمرها وتعزف على الغيتار، وأنا من شجعها على الغناء لأول مرة. وهي لم تكرر تجربتها في السينما.. وأنا أعتقد أيضاً أنها لم تخلق لتكون ممثلة.

في (متاهة الرعش) نشاهدك وأنت تخرج صور إحدى الروايات المصورة – بطلها ماكنمارا – ممثل ومغني سجلت معه مجموعة من الاسطوانات. وقد بدا واضحاً إنه في هذا النوع تعمل بشكل جدي، والكلمات التي تستخدمها هي مفاتيح لبعض الأفكار القوية. كيف تعاملت مع ممثلي (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) ؟!

بالنسبة لي، فإن التعامل مع الممثلين هو لعبة. هذا شيء أعمله دوماً بسهولة، وأفكر إنه يظهر بمستوى جيد في أفلامي من منظومة سوبر 8 ملم. لم يكن لدي أدنى معلومة حول تقنيات الاخراج السينمائي، وأعتقد أنني لم أخلق للتقنيات، وحتى أتعلمها تعذبت كثيراً. وأثناء تصوير (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي)، كان الصوت سيئاً جداً، ونحن حافظنا عليه من دون اضافات بسبب نقص في الامكانيات. التصوير لم يغير طريقتي في العمل مع الممثلين، وبالتأكيد أنا أحتك مع المشاهدين من خلالهم، حتى في أفلامي القصيرة الصامتة، ولكن يجب أن أعترف، إنه لا يوجد هناك تعامل مع الممثلين بالمعنى الفضفاض للكلمة. ثمة أنواع مختلفة للعمل مع كل ممثل على حدة، وبالتأكيد هذا الممثل هو من يحرص على هذه العلاقة أو تلك. الطريقة التي تعاملت فيها مع ماكنمارا، ليس لها أي علاقة بالطريقة التي أتعامل فيها مع

ممثلين آخرين. ماكنمارا يمتلك استقلالية قوية، وهو غير منضبط، وفي موقع تصوير (متاهة الرعش) كان يحقن نفسه بالمخدرات دائماً. تعاملت معه، كما لو أنني أتعامل مع حيوان، هكذا بطريقة مباشرة وقاسية، ولكنني تركت له في نفس الوقت هامشاً واسعاً من الحرية أكثر من بقية الممثلين، لأنني أردت أن أحصل منه على أشياء تعبر عن شخصيته هو كما في حياته اليومية التي يعيشها في الواقع. جربت أن أستفزه حتى يبدو سلوكه قريباً مما يقوم به خارج موقع التصوير. ولم أكن أتوقع أن أشارك في هذا المشهد، لكن عدم اكتراث ماكنمارا سبب خللاً كبيراً، فلم يكن يستطيع التركيز على مكانه في الكادر، ودائماً كان يخرج منه، وأنا لم أستطع ادارته من وراء الكاميرا، فكان يجب أن أدخل في الكادر حتى أديره كما تتطلب اللعبة، وأن أحافظ بقدر الامكان على الشكل. وهدفي كان عادة أن أقود الممثلين إلى النقطة التي أبحث عنها من دون أن أملك تصوراً واضحاً عنها. أرى أن كل الوسائل جيدة للوصول إلى الهدف، وبهذا المعنى فإن الكشف عن منهجي في العمل يظل خاصاً بي كما ترى..!!

في الواقع أنت صورت (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) على شريط 16 ملم. هل ساعدك هذا على الدخول في عالم السينما، وأنت تتولى اخراج فيلمك الاحترافي الثاني؟

لا.. هذا لا يسهل الأشياء كثيراً. (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) تحول بسرعة إلى فيلم يعرض في الصالات المستقلة في مدريد. وقد تطلب الأمر بعد هذا سنتين على الأقل كي أصور (متاهة الرعش)، فأنا واصلت عملي في شركة الهواتف، وكان صعباً للغاية أن أجد منتجاً. فيما بعد قررت سينما (الفافيل) وهي لم تنتج فيلماً من قبل، أن تمول مشروع فيلمي الطويل

التالي. صورت في شروط أفضل من شروط (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي)، ولكن في أحوال غير مطمئنة تماماً. الميزانية كانت 20 مليون بيزيتا، وهو مبلغ ضئيل حتى للمرحلة الأولى، إذ لديك وضع من حوالي 40 ديكور لمشاهد مختلفة وكثيرة. (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) صور في حالة تطوعية، وما من أحد تلقى راتباً. بالنسبة لـ (متاهة الرعش)، استطعت أن أعمل مع مصور محترف، ولكن الفيلم كان يجب أن يصور بروح (الأندر غراوند) مثل سابقيه. أذكر على سبيل المثال إنني أنا من صبغت ديكور غرفة سيسيليا.

من وجهة نظر درامية (متاهة الرعش) متطلب أكثر من (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي، السيناريو متين ويصور العالم ببنية روائية متطورة. كيف حصل هذا التقدم في مشوارك الروائي ؟!

كتابة السيناريو لم تكن صعبة، رغم إن القصة معقدة. الأصعب كان التصوير نفسه. لقد صورت من قبل أفلاماً من قياس سوبر 8 ملم، وعندما أستثني (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي)، والذي كان في الواقع نموذجاً للتصوير بهذه النوعية، فإنني أستثني كوميديا مجنونة كانت تتطلب استيعاباً ممتازاً للتقنيات. الحركة سريعة جداً، وتبطئ لتتم اللعبة بشكل متوازٍ مع كثيرين من الأبطال. هكذا كان يجب المحافظة على ايقاع القصة، وأن يتم التمرين على المشاهد بشمولية أكبر. من الضروري أن تكون الخبرة كبيرة حتى تنجح في الوصول إلى مثل هذا الإيقاع. وأعتقد أنني لم أكن مهيأً في ذلك الوقت لأصور فيلماً من هذا النوع. ولكن النتيجة أعجبتني في المحصلة النهائية، رغم إنني مع مرور الزمن أصبحت على قناعة أكبر أن (متاهة الرعش) واحد من الأفلام التي نجحت من وجهة نظر تقنية صرفة. لا أريد

القول إن التقنيات يجب أن تكون محسوسة وواضحة في هذه النوعية من الأفلام، فنحن لا يجب إطلاقاً أن نعرف أين تكون الكاميرا، ولكن لرواية هذه الأحداث من المهم أن تشعر بالراحة، وأن يكون لديك طموحات جدية.

هل يعني هذا إن (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) كان كوميديا بوب، و(متاهة الرعش) كوميديا من النوع الذي يعمل وفق قواعد محددة.. وكيف أثرّ هذا على القصة التي ترويها في الفيلم؟

هذا النوع من الكوميديا لطالما أعجبني، ولطالما أحسست بأنني قريب منه دوماً. أعتقد على سبيل المثال أن (Easy living) 1937 الذي صوره ميشيل لايسن عن سيناريو برستن ستردجز كان كوميديا مجنونة من النوع الذي أعبده. عندما كتبت سيناريو (متاهة الرعش) كانت رغبتي أن أبين أن مدريد أهم مدينة في العالم. مدينة يحبها الكل، ويمكن أن يحدث فيها كل شيء. ثمة مشهد في السيناريو يكون فيه على دالي أن يلتقي بالجدة في مدريد ليعيش معها قصة حب كبيرة.

وقد اختفى المشهد من الفيلم، وقد قبل الناس موضوعة الفيلم التهكمية بشكل جدي، وبدأوا الدعاية لمدريد كما لو أنها فعلاً أهم مدينة في العالم.في ذلك الوقت كنت أحب القراءة في الصحف الصفراء، فقد اكتشفت فيها الكثير من الأشياء الكوميدية التي تعجبني أنا شخصياً، وخاصة رسائل القارئات وأسئلتهن حول تشقق الأظافر، وترهل البطون. كان يجب علي أن أعيد اكتشاف كل هذا في فيلم. فكرت أيضاً بالأفلام التاريخية مثل (الامبراطورة سيسي) 1956 للمخرج أرنست ماريشكا[1]، فالصحافة العبثية كانت تفرد مساحات

---

[1] – الفيلم الثاني من ثلاثية عن الأمير النمساوي سيسي. صورت هذه الثلاثية بين 1955 – 1957 من المخرج أرنست ماريشكا.. وهذه الثلاثية أطلقت شهرة النجمة رومي شنايدر ابنة الـ 17 عاماً.

واسعة عن الخفايا الملكية، إذ أن الفيلم كان مستوحى من حياة الشاه الفارسـي، والذي تبين إنه آخر امبراطور حي، ولم يكن قد خلع عن عرشه بعد.

تخيلت أن ابن الشاه الفارسي قد وصل إلى مدريد، واستخدمت شـخصية معروفة ومعبودة من قبل الصحافة الصفراء.. الأميرة ثريا، والتي أصبحت في الفيلم توريا. حاولت أن أروي قصة مراهقة شابة تعيش مصاعب في علاقتها مع رجل، ذلك إنهما يعانيان من برودة جنسية في علاقتـهما. طـورت هـذه القصة بطريقة مختلفة في (الماتادور)، حيث الرجل والمرأة مخلوقان لبعضهما كما يقال.

يعجبني فيلم Cat People[1] للمخرج بول شريدر. هنا العلاقة تتحـدد بيـن البطلة ناستازيا كينسكي وشقيقها مالكوم ماكدويل. الشقيق الذي يقول في كـل لحظة لشقيقته: " ليس بوسعك أن تغرمي برجل، فأنت لست من طينتهم. أنـت محكومة بأن تحبينني، لأنني من طينتك.. أنا مثلك تماماً ". هذه المعالجة لـم تكن موجودة في النسخة الأولى، وأنا تعجبني هذه النوعية من العلاقات التـي عمل عليها بول شريدر.

في حالة (متاهة الرعش)، الأشياء تبدو أقل تعقيداً. الوحـدة العضويـة تجيء من واقع أن البطلين ينجذبان للرجال كثيراً. هذا هو المعنى الذي يظـهر من الكادرات الأولى من الفيلم: الفتاة تنظر إلى الرجال مـن تحـت أحزمـة بنطلوناتهم وتحاول أن تفهم ما الذي يوجد بين سيقانهم، والفتى أيضـاً يفعـل الشيء نفسه. أردت أن أتحدث عن هذه العلاقات النظيفـة، والتـي لا يقـوم العشاق فيها بممارسة الحب بغية الحد من العلاقات التي تخص البقية. الفتـى

---

[1] – فيلم الرعب الكلاسيكي (1942). صوره جاك تورينور، وفيه امرأة تربطها علاقة مـع شـقيقها، وهـي تصبح قطة بعد ممارسة الجنس، ويجب أن تقتل في كل مرة حتى تصبح انساناً من جديد.

والفتاة في (متاهة الرعش) ضاجعا رجالاً كثيرين، ولهذا فإن علاقتهما ناتجة عن حبٍ صافٍ وحقيقي يؤسس لعلاقة من نوع آخر.

(متاهة الرعش) يغرق في علاقة شكلية، ولكننا نكتشف فيه أفكار سيناريواتك وأبطالك الذين سيتواجدون في أفلامك اللاحقة، مثل الابنة التي تحاول تقليد أمها المغنية في (كعوب عالية)، أو المرأة التي تتضرر في طفولتها. وأيضاً قصة الارهابيين الذين يتنادون في المطار في نهاية فيلم (نساء على حافة انهيار عصبي).. لقد نضج خيالك كثيراً..

في هذا الفيلم تجتمع تقريباً كل العناصر والموضوعات التي طورتها تباعاً، وعدا هذا فإن المواضيع قريبة في تشابهها من واقع تلك الحقبة. (متاهة الرعش) صور في العصر لذهبي لـ (الموفيدا) الإسبانية (1977- 1983) وفيه نرى عملياً كل وجوه هذه الحركة من فنانين وموسيقيين نجحوا نجاحات ساحقة في سنوات لاحقة.

مفاتيح الشخصيات احترازية في القصة وهذا يستنفر اهتماماً بالفيلم من خارج التقديرات السينمائية الرفيعة. عدا ذلك فإن (متاهة الرعش) قدم اثنين من أكثر الممثلين الاسبان شهرة الآن: أنطونيو بانديراس، وأمانول أرياس.

(متاهة الرعش) أكثر أفلامك اجتماعية. نجحت بتصوير قصة غنية بملامسة واقعية لحياة مدنية..

القصة بأكملها مختلقة تماماً. وهي فانتازية تقريباً، ولكن بعض العناصر فيها تقدم وثيقة عن مدريد من تلك الحقبة. أعتقد أن هذا شيء يعطي هوية لأفلامي، فسيناريواتي بقدر ما هي مختلفة، بقدر ما أطمح إلى أن أكسبها المصداقية. والأسلحة المتطرفة التي ألجأ إليها في هذه الحالة هي أداء الممثلين

والحوارات. يمكن أن تصور على سبيل المثال "باريباريلا "[1] 1968 للمخرج روجيه فاديم، بطريقة لا يعود فيها فيلماً فانتازياً. هنا بالضبط يكمن عمل المخرج، فهو يستطيع أن يصوره وهو يروي مغامرة الفتاة من العالم الآخر بطريقة واقعية – هذه واحدة من الامكانيات الرائعة التي تؤمنها السينما.

(متاهة الرعش) يوّحد عدة أنواع في فيلم واحد: كوميديا – اكشن – موسيقى – قصة واقعية – قصة رومانسية..

الشكيّة تلاحظ في كل أعمالي في الواقع. بالنسبة لي هذه ليست قضية موقف نخبوي، رغم أنني على قناعة أنها ذريعة لرواية قصص في نهاية القرن. في حقب مثل هذه التي نعيش فيها من السهل على الناس الالتفات إلى الوراء. وكل واحد يمكن له أن يعمل مجموعته الخاصة به من القصص التي يعج بها هذا القرن ويوحدها. الشكيّة تتواجد اليوم في الابداعات الموسيقية والأدبية كما في عالم الأزياء. نحن في نهاية القرن ومضطرون لعمل جردة حسابات، فهذا ليس زمن الأنواع الجديدة. وأعتقد أنه يوجد تماثلاً بين هذه الحركة وبينها في أفلامي وهي طبيعية جداً، وهذا من دون شك يخضع لواقع مفاده أنني لم أحظ بتعليم كلاسيكي ولم أدرس السينما، فأنا بالبرهان القاطع غير منضبط، ودائماً كنت أنساق وراء حريتي، ولا أقول إن هذا يعمل مني أصيلاً.

واحدة من أكثر الشخصيات امتاعاً في (متاهة الرعش) هي المحللة النفسانية، متصنعة، كوميدية.. ونحن نحس أنك تحب هذه الشخصيات هكذا كما هي، ولا تقبلها للحظة واحدة بشكل جدي..

---

[1] – فيلم فانتازي بمشاركة جين فوندا عن الفضاء في القرن الـ 40.

نعم.. أردت أن أجرب شيئاً لا نجرؤ حتى اللحظة أن نقوم به من خلال استخدام التحليل النفسي – معاينة الارتياب. كل شيء يبدو جيداً من خلال استعادة منظمة وواقعية للمشاعر الدفينة في طفولة الأبطال، وهي تضيء هذا الذي لا يمكن فهمه أبداً.

أردت من الشخصيتين الأساسيتين أن تتحدثا في جلسة الاستقصاء النفساني، على أن هذا النوع من السلوك ليس له تفسير. وقد استخدمت لهذه المشاهد موسيقى ببيلا بارتوك، قريبة جداً من تلك التي ألفها برنارد هيرمان لأفلام هيتشكوك. استعادة عوالم الطفولة من الأشياء التي أحبها كثيراً في (متاهة الرعش).

استعادة طفولة فيكتوريا أبريل في (كعوب عالية) ليست ارتيابية، بل هي تظل من أقوى اللحظات في الفيلم..

نعم لأنني أردت أن أبين أن هذه المرأة بقيت هي نفسها بوصفها الفتاة الصغيرة التي كانت. يعني أن أوضح الجوهر العميق للشخصية شيء مختلف عن أن يكون ارتيابياً..

هل يعني هذا أن علاقتك بهذه الشخصية تغيرت حتى أنك تعترف بقوة الحقيقة والشرف في الاستعادات التوضيحية ؟

ببساطة.. يبدو أنني أشيخ فعلاً..!!

أبطالك دائماً يجيئون على قدر من المزاج العصبي، وإذا ما كنت تؤمن بالتحليل النفسي كما قدمته المحللة في (متاهة الرعش)، فإن هذا سيبين أن كل شيء مختلف في طريقتك وأنت تروي قصة واحدة. التحليل النفسي يحدد سلفاً شكل القصة.. وبالنسبة لكل أبطالك وهم يعيشون صراعات شخصية

وعاطفــية، يــبدو أن الهدف ليس العمل على حل مشاكلهم، بل النجاح في التعايش معها..

إطلاقــاً.. وأعــتقد أنـــه إذا ما كان لدى الأبطال مشاكل، فهي موجودة ليحلوها هم بأنفسهم، فهي جزء من مغامراتهم في الحياة. الشخصية تعيش مع مشاكلها وتتطور فيها، وهي تعمل منه بطلاً لأنها تجبره على إنهاء أشياء غير محببة. لا يمكنني أن أتصــور أننـــي أروي قصـــة وأنا متحرر من هذه الاشكاليات التي لم يجر حلها، وان كانت خلاّقة وممتعة.

في (متاهة الرعش) يظهر بطل غريب أيضاً، وسوف نكتشفه في أفلام أخرى فيما بعد. على سبيل المثال بيكي ديل بارامو في (كعوب عالية) بأداء من ماريزا باريديز. هذه هي الأم السيئة التي لا تحب طفلها – البطل الوحيد في أفلامك – الذي لا يصلح للحب، ومع هذا يصبح أحجية..

حقاً هذه الشخصية تظهر غالباً في أفلامي، وهي تجيء من متابعة الأم الإسبانية وهي دوماً امرأة مضغوطة ومقهورة وغاضبة لأن رجلها غادر إلى مكـــان ما، أو لأنه ليس بمستواها. وهي تطور سلوكاً عنيفاً بما يخص طفلها، وغالـــباً نستطيع أن نرى في الشارع طفلاً مرمياً على الأرض، وأمه بدل أن تساعده على النهوض، تؤنبه لأنه سقط على الأرض.

هـــذه حالـــة إسبانية بامتياز. شخصية سلبية للأم التي تدخل في أفلامي بالاعتماد على الأوضاع التي تجيب عن طبيعة هذا العالم. ولأن هذا النوع من الأمهات لا يعجبني إطلاقاً، فإنه لم يكن لدي الرغبة لأن أكرس له فيلماً كاملاً. الأم فـــي (كعوب عالية) أنانية، ومنحطة وسيئة وفي النهاية يكون بوسعها أن تمارس الحب.

أعتقد أن ذلك الشيء الذي يهمك أكثر منْ هذه الأم العنيفة هو الطفلة الصغيرة بجانبها، لأننا نجد دائماً في أفلامك طفل. دوما هناك طفلة وإن بمظهر مختلف نلتقيها في (ما الذي فعلته كي أستحق هذا؟) و(قانون الرغبة) و(تعال وأحكم وثاقي) و(كعوب عالية).. وبالرغم من أن هؤلاء الأطفال يبقون في الكادر الخلفي دائماً..

هذا شيء غير عقلاني بالكامل وقد حدث من دون أن أتعمده. لم أصور قصصاً محددة عن الطفولة، ولكن كل الفتيات الصغيرات اللواتي يظهرن في أفلامي لديهن صفات عامة. وأعتقد جازماً أن شخصياتهن ترتبط باحساس لصيق بالطفولة. هن فتيات صغيرات يصبحن ممثلات كبيرات، أو هن الحالتين في نفس الوقت..!!

إطلاقاً لم أتكلم بشكل مباشر عن طفولتي في أفلامي، ولكن كما قلت لك، فإن الاحساس بالعزلة والاهمال يظل مرتبطاً دائماً بهذه المرحلة من حياتي. في حالة (ما الذي فعلته كي أستحق هذا؟) أعطيت للطفل فيه بعداً سينمائياً من خلال المؤثرات الخاصة التي سمحت لي بأن أظهر قوة امكانياته الخارقة والمستوحاة من (كيري) برايان دي بالما[1].

ثمة مأثورة إسبانية تقول أن تسرق لصاً ليس خطيئة. وأن تقلد المقلد لا يبدو لي أيضاً أنه مخالف للأخلاق. أن أسرق فكرة من برايان دي بالما شيء قانوني، لأنه هو نفسه سرق أفكاراً كثيرة من مخرجين آخرين بالرغم من أنه مبدع حقيقي.

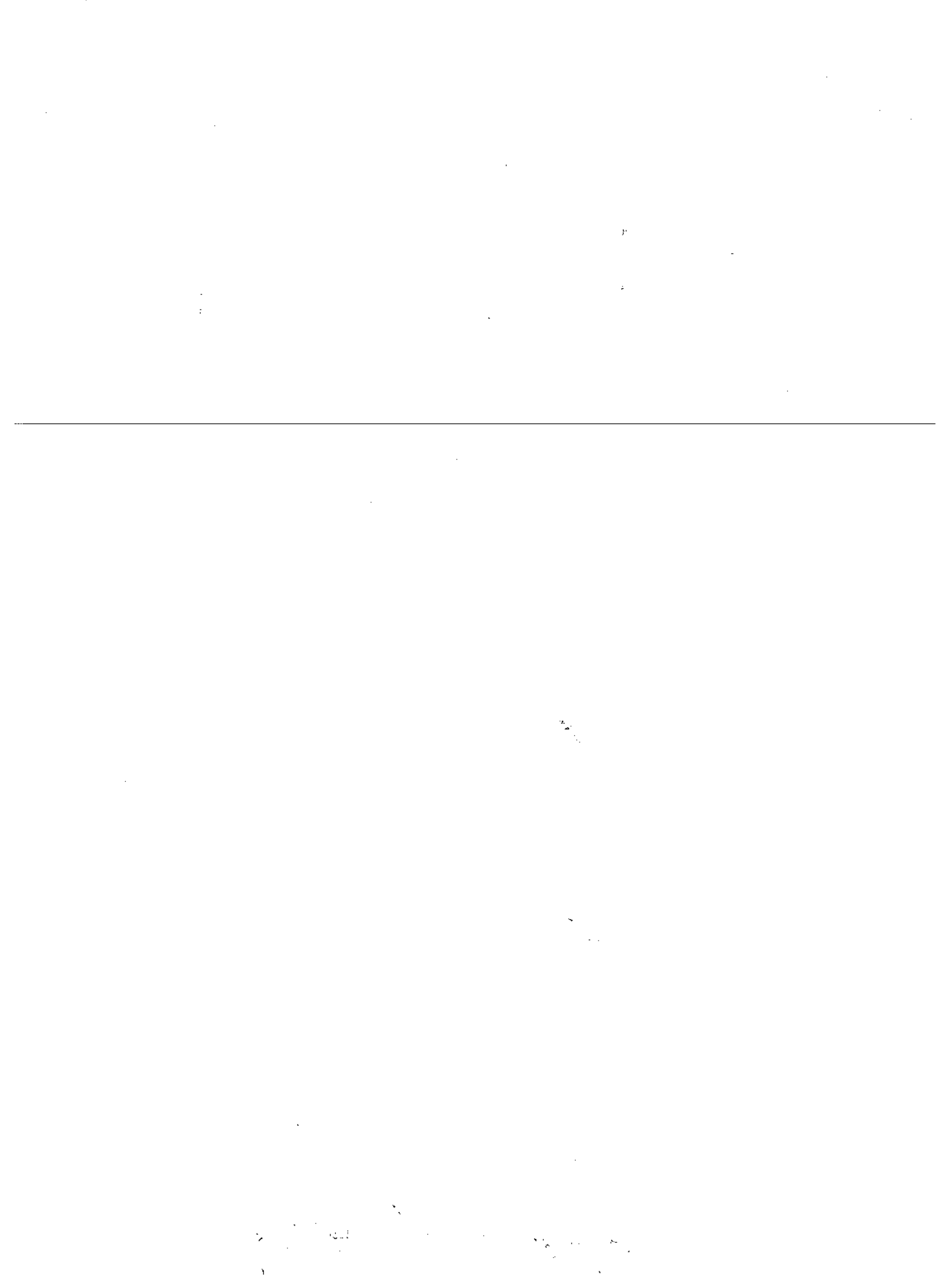
---

[1] – فيلم مقتبس عن روايات ستيفن كينغ الأولى. لعبت الدور الرئيسي فيه سيسي سبسيك، وهي تسعى للانتقام بمساعدة قوة نفسية خارقة.

الأطفال الذين هم في عمر كيري يعيشون في عالم عنيف وهم مضطرون لأن يطوروا قدرات غير عادية للدفاع عن أنفسهم. أنا نفسي كنت طفلاً مختلفاً وغير مفهوم، وأذكر أنني وعيت شخصيتي بشكل مبكر. في سن الثامنة عرفت ما أريد وما لا أريد وهذا سمح لي أن أستفيد من الأشياء التي تهمني من دون مضيعة للوقت. الطفلات الصغيرات في أفلامي هن صورة عن طفولتي.. وهذا شيء لم أسع إلى تحليله أبداً..!!

ما الذي حل بـ (متاهة الرعش) تجارياً وجماهيرياً ؟

نجاحه كان أكبر من (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي). وهو فيلم كوميدي حقيقي، وأذكر أنني حضرت واحداً من عروضه الجماهيرية ولاحظت أن الصالة بأكملها غرقت في الضحك من البداية وحتى النهاية. النقد كان قاسياً وصارماً للغاية بحقه أكثر من (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي). وأنا لم أشاهده منذ زمن، ولكنني أحب هذا الفيلم كثيراً رغم قناعتي إنه كان يمكن أن يكون أفضل.



السينما بوصفها نزوة

في العتمة (1983)

ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟ (1984)

ماتادور (1985)

بدأ زمن المناكفات..

أن تعمل سينما بين الفينة والأخرى يعني أن تدخل مجال الصراعات وأن تستغرق فيها.

بيدرو آلمودوفار أراد من دخوله في عالم السينما أن يبتعد عن الآفاق التي لا تتساوق مع آفاقه الاستفزازية. وأخذ هو يمسك بزمام الفضاءات التي تقدم فضاءه كما الدير في (في العتمة) وكما الأسوار العالية في مدريد في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟)، وكما الرداء الأحمر في (ماتادور).

ومثل نحات يقف أمام ثلاثة أحجار مختلفة ليقدم أشكالاً معصرنة هكذا تصبح مسألة الاخراج بالنسبة له. يصوب الكاميرا وهي سلاحه في معاركه ضد الحركات الكبيرة في الفن السابع (وخاصة الواقعية الجديدة)، كما في فيلمه (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟)، وضد التجريد أيضاً كما في (ماتادور)، لكن انضباطية بيدرو تجعله يحب قبل كل شيء عدم انضباطيته. هكذا هو يخلط الأجناس ويصنع سينماه..

يبدو الفيلم التالي (في العتمة) للوهلة الأولى كما لو أنه فكرة انتاجية. شيء يربط آلمودوفار صاحب المزاج العاصف بتيمة عن التابوات الدينية..هل هو طلبية أم موضوع شخصي ؟!

فكرة (في العتمة) تعود كلها لي وهي من انتاج لويس كالفو. بعد (متاهة الرعش) قام هذا الثري الإسباني بالاتصال بي، وكان يعيش في ذلك الوقت مع كريستينا باسكوال، وهي كانت دوماً تهدد بتركه. ولويس كالفو كان متيماً بها ولا يعرف ماذا بوسعه أن يقدم لها حتى يحافظ عليها، وكان مستعداً لأن يقدم لها كل شيء. وأرادت هي منه أن يؤسس شركة انتاج سينمائي، وأن يمول أفلاماً كان يمكن لها أن تتدرب فيها كممثلة. وقام هو بالفعل بتأسيس شركة " Tesauro " وسألها مع من تريد أن تعمل، وأجابت هي: مع بيرلانغا[1] وسولويتا[2] وآلمودوفار.

اتصل بي لويس كالفو وسألني عما إذا كنت أملك سيناريو جاهزاً للتصوير، وأنا بصراحتي المعهودة سألته عما إذا كريستينا باسكوال هي من يجب أن تكون نجمة المشروع. " طبعاً لا " أجابني هو، ولكنه قال ذلك بطريقة فهمت منها أنه يعني " طبعاً نعم ". واتصل هو ببيرلانغا الذي كتب دوراً في المرتبة الثانية لكريستينا.. ولكن الفيلم لم يصور. ونفس الشيء حصل مع سولويتا.

أردت أنا أن أجرب بطريقة إيجابية، وأن أحصل منها على كل قدراتها. كتبت قصة يمكن لكل الممثلات أن يعجبن بها. والطريف أن قصة (الطلبية) أصبحت أسلوباً فيلمياً. فكرت بقصة تكون بطلتها مغنية تتعاطى المخدرات، وتمر بأوقات عصيبة، تتطلب مائة سنة على أقل تقدير لمعايشتها. اكتشفت أنني بالغت لأن كريستينا باسكوال لا يمكن لها أن تحقق هذا على أرض الواقع. واضطررت أن أعيد كتابة السيناريو وأن أحدّ من نزواتها، وأنا أكتب

---

[1] – لويس غارسيا بيرلانغا (1921) مخرج إسباني من أشهر أفلامه (أهلاً وسهلاً سيد مارشل) 1953.

[2] – ايفان سولويتا – مخرج إسباني.

كان طيف مارلين ديتريش وعملها مع فون شتيرنبرغ في (فينوس الشقراء) 1922 يحوم فوقي، حيث تؤدي هي دور ربة منزل تصبح مغنية وجاسوسة وعاهرة تطوف العالم وتعيش مغامرات على هواها.

هذا النوع من الأبطال كان نقطة مثالية لصالح الفيلم الذي أردت أن أعمله. إطلاقاً لم أفكر بالحلول الاخراجية، بل بالطريقة التي كان يمكن لي أن أطور بها السيناريو، عندما أبدأ الشغل عليه. بالتدريج وأنا أكتب (في العتمة) أخذت بعين الاعتبار أنني لا أحكي قصة سهلة وبسيطة عن البطلة التي وجدت في الدير ملجأ لها جنباً إلى جنب مع الراهبات. وهذه مفارقة ذلك إن الشحن الابداعي لهؤلاء النسوة لا يتجلى إلا في سجنهم في هذا الدير، فالمهمة الملقاة على عاتقهن كانت انقاذ الفتيات الضائعات، ولكن في اللحظة التي ينقص فيها عدد (الخاطئات) تتعقد القصة، وتبدأ الراهبات بالتبرم، ويتركن مسؤولياتهن ويأخذن بالتسلي في أوقات فراغهن بسد الثغرات. وبالنسبة لي فإن (في العتمة) ليس فيلماً موجهاً ضد الاكليركية، فهذا قد يسهل مروره. وأنا لست كاثوليكياً ملتزماً، ولكنني أعلم أن الراهبات في فيلمي يتخاطفن ببساطة معنى الكلمات المسيحية عن الرب، فالمسيح كي يقوم بمهمة انقاذ البشر هو نفسه أصبح انساناً وجرب الضعف البشري. وبنفس الطريقة كان يتوجب عليهن كي ينقذن الناس الضائعين أن يقتربن منهم، حتى أن واحدة منهن أصبحت مجرمة حقيقية.

الراهبة الأم ترمز لشيء آخر، فهي قوة الشر في مفهوم الكثير من الكتاب الفرنسيين مثل سارتر وجينيه، وهذا الشكل من السرد الذي ولد مع قصة محددة عن العذاب تعبر في الواقع عن نموذج ديني أصولي. والراهبة الأم صممت ديكور غرفتها بصور من (خاطئات) هذا العصر: بريجيت

باردو، آفا غاردنز، جينالولو بريجيدا، فهي كما تقول إن المسيح لم يجئ إلى الأرض بهدف إنقاذ القديسين، بل (الخطائين). وهكذا فبالنسبة لهؤلاء الفقراء نحن ندين بمعجزة الديانة الكاثوليكية. وهذا يبدو واضحاً للغاية في حوارات الأم. في (في العتمة) لحظت شيئاً مثل الانفجار، ففي هذا الفيلم تجرأت لأول مرة ورويت حكاية عاطفية وميلودرامية.

أحسست وأنا أتابع الفيلم أن رغبتك كانت أن تتلافى نزقك الخاص بك، ولم تطمح إلى احداث صدمة لشيء كان يمكن حدوثه في السيناريو، فقد كان من الصعب أن تحافظ على براءة من أي نوع وأنت تمرر المشاهد كلها من خلال الاستقرار. أكان يجب أن تنضبط إلى هذا الحد ؟!

لا يقلقني هذا. فالطرق المختلفة التي يمكن من خلالها مشاهدة فيلم تولد في الحقيقة من الفيلم نفسه، ومن أجل هذا تبدو هذه الأفلام سارية المفعول ومؤثرة، حتى تلك الأفلام التي تعجبني بدرجات أقل. ولهذا أنا لا أبحث عن الاستفزاز، فهذا لا يدخل في حسابي، وإذا ما صدم أحدهم من العرض، فهذا يعود بالتأكيد إلى الفيلم. وبالنسبة لجمهور يبالغ في كاثوليكيته مثل الجمهور الإسباني، فصعب عليه ألا يتكاتف حالاً ضد (في العتمة) لأن الراهبات يقمن فيه بأشياء ممنوعة.

وهذا كان أكثر المؤثرات وضوحاً، وقررت ألا أعيره انتباهاً ومضيت في كتابة القصة وتصويرها لأنني أطور فكرة محض شخصية. ولست بريئاً إلى حدٍ أؤمن إنه لن أثير ردات فعل غاضبة وأنا أصور رهباناً يتعاطون الهيروين. وأنا قبل كل شيء لم أرد لهذه الردود أن تزعجني وأنا أقص حكايتي. عملت على السيناريو بشكل جدي، وصبرت، وبكثير من الدعة رسمت كل شخصية، وعبأت نفسي وأنا أصور وقد أحسست بالانشراح.

على الصعيد التقني نلاحظ أن الفيلم حقق تقدماً في هذا المجال.. هناك التنوع والانسجام، وهي أشياء جديدة على عملك الاخراجي..

نعم. بدأت في هذا الفيلم أعير انتباهاً لما يمكن أن تقدمه لغة السينما. ولأول مرة وجدتني أصور بامكانات مناسبة، وهذا سمح لي أن أبتعد عن كل الاشكالات المتعلقة بالتقنيات. يمكن لك أن تختبر كل الخيارات في العملية الاخراجية مع طاقم ومواد خام كافية، من دون أن تهدد الاختبارات العملية التي تلزمك.

وأنا أصور (في العتمة)، وخاصة أثناء عملي مع خوليتا سيرانو التي تؤدي دور الأم، اكتشفت قوة اللقطة المكبرة، فهي شيء مثل أشعة رنتجن تجرى للبطل، وهي لا تترك مجالاً للكذب. وهي لقطة سهلة إذا ما قرنا استخدامها لجهة العلاقة مع التقنيات. ولكن من المهم أن تكون متأكداً بشكل جيد من الشيء الذي يجب أن يعكسه الممثل في هذه اللحظة، وبأي طريقة سيتم ذلك، لأنه ليس هناك ما هو أكثر ضغطاً واحباطاً من اللقطة المكبرة بدون محتوى مع هذا الاكتشاف التفتُّ إلى اللقطة المكبرة لأنني لم أستخدمها من قبل، وفيها أستطيع أن أعري البطل.. الممثل.. وأنا نفسي أتحدث من كل قلبي، لأن المسألة لم تعد ببساطة أن تتمكن من التقنيات. وفي هذه الحالة فإن اللقطات المكبرة لخوليتا سيرانو يجب أن تعوض عن حقيقة مفادها أن كريستينا باسكوال لم تحصل على (طلبها).

أعتقد أنه توجد للّقطات المكبرة وظائف ذرائعية، تسمح بأن تميّز بين الممثلات.. والراهبات اللواتي يخطئن قليلاً في اللقطات العامة بسبب من بدلاتهن الدينية..

بالطبع.. فوجوههن فقط هي ما تميزهن عن بعضهن.

هل يعني هذا أنه في أفلامك الأخرى تبدو الملابس بمثابة تخطيط كلــي للأبطال ؟!

هذا مهم ليس للشخصيات فقط. ولكن هذا يحــدد المســتويات الجماليــة للفيلم. أنا أحب أن أختار نوعاً من الملابس فيها تجريد أكثر. هذه هي الحقيقة، فيكتوريا أبريل ترتدي ملابس شانيل فقط في (كعوب عالية). ونحن نســتثني وضعية أن هذا يجيب على شخصية مذيعة تلفزيونية.وحتى الطريقة التي أقــدم فيها نوع البدلة لماريسا باريديز ، التي تحب أن ترتدي دوماً ملابس أرمــاني في الفيلم. بالنسبة لي هذا النوع من البدلات يعكس احساساً مرتبطاً بالتراجيديا الاغريقية.

لماذا الحديث عن (في العتمة)؟..

بدلات الراهبات كانت تهمني في اللقطات العامة والتي أردت من خلالها أن (أصطاد) الأجواء العامة. ونحن لدينا عادة القول إن لقطات مماثلــة تقــدم نظرة إلهية، وفي هذه الحالة تصبح المصادفة معجزة.

بعد (في العتمة) سوف يظهر الدين في كل أفلامــك تقريبــاً. الأم فــي (ماتادور) التي تعود إلى opus Dei. والمشهد الوحيد الذي تعود فيه كــارمن ماورا في (قانون الرغبة) لرؤية القديس الذي ربّاها وتركها لتصبح مطــاردة من قبل الكنيسة، لأنها كانت فتاة صغيرة وأصبحت امــرأة. وهنــاك مشــهد المسيح ومريم العذراء الذي تبدأ فيه (تعال وأحكم وثاقي). هل صورت هــذا المشهد بسبب من قيمته الدينية؟!

في كل الأمثلة التي سقتها تعاطيت مع الدين حتى أعكس مشاعر انســانية خالصة. والذي يهمني ويخطــف لبــي ويثــيرني فــي الممارســة الدينيــة

وخصوصيتها هو أنها تعطي ذلك التواصل بين الناس، وحتى بين شخصيتين تحبان بعضهما. المسرحة أكثر شيء يثيرني في الدين.

في واحد من مشاهد (في العتمة)، الراهبات ينظفن أنفسهن من الشعور الزائدة على أجسادهن. وهذه العملية تصبح بالنسبة للراهبة الأم وسيلة لتعبر فيها عن حبها نحو يولاند (كريستينا باسكوال).

أنا أترجم النهاية التقليدية لهذه الاحتفالية، فاسحاً المكان للمسيح والعذراء، ففي لحظة (التنظيف) يفتح باب الكنيسة لتتسلل منه أشعة سماوية تدهش يولاند، فيما تقترب منها الراهبة الأم بنفس ايقاعها المتسلل وهي أرادت من خلال ذلك أن تتطهر وتنجو بنفسها. لقد قلبت الخطاب الديني إلى خطاب ولهٍ وعشق انساني.

في (تعال وأحكم وثاقي) مع كادر البداية فوق السرير. بالتأكيد هذا سرير يجعل العلاقة بين فيكتوريا أبريل وأنطونيو بانديراس ملموسة أكثر. وقد استهليت الفيلم بهذه اللوحات الدينية، وعندي رغبة الحديث عن حفل الزفاف ليس لأنه مقدس من قبل الكنيسة، بل لأنه – كما أعتقد وأراه – موضوع اتحاد بين شخصين يريدان الخير لبعضهما.

وأنا استخدمت في المشهد القلب المقدس للمسيح بطريقة لم تعد دينية بالكامل، ولكن ليس بطريقة جامدة تماماً. أعتقد جازماً أن رغبة مماثلة يمكن أن تظهر غير مفهومة من المشاهد. ولكن هذا يغدو بلا معنى.

عندما أختار تقديم شخصية في كادر معين تطرح احتمالات تفسيرات عدة على مستويات مختلفة، وأنا آخذ بعين الاعتبار أن السبب الذي ستبدو بموجبه الشخصية غير مفهومة من قبل الجميع، وأضيف أنني أحياناً لا أقيم وزناً لأي توضيحات عند اختياري اللحظة التي أعمل فيها.

تنتقل من واقعة حب ديني جماعي إلى واقعة حب فردي. أنت تقف ضد الحجب من دون أن تكون ملحداً، مع أنك تناضل ضد القوانين المعمول بها من قبل الدين..

أنا محتال لدرجة أكبر من ذلك..!! أنا لا أناضل ضد الدين، ولكنني آخذ منه ما يهمني فقط. وهذا الاختيار الشخصي هو طريقة إسبانية في التعامل معه. أسبوع الاثارة في سيفيليا مثلاً هو شيء انساني وعاطفي. ووسط كل أولئك الناس الذين يشاهدون مسألة العبور، يمكن لنا أن نرى فتيات شابات وهن يتحملن وطأة هذه الحالة، التي أصبحت جزءاً من هذا العيد بوصفه احتفالية: "أحدهم لمس مؤخرتي بيده" الفتاة التي تقول هذا لا تعبر عن صدمة، انما الحساسية تتدخل في الاحتفالية بطريقة واعية تماماً.

القداس ينعقد مرة كل أسبوع، فيما الصلاة تنعقد مرة واحدة يومياً، وحتى ينفذ الرهبان التزاماتهم يقومون بالخدمة بأنفسهم. وكل راهب لديه حاجة من مريد حتى ينهي صلاته، التي تصبح في الليل واقعة سرية وحميمة. وليس بوسع الطفل الاحساس بها، لكن كل شيء كان ينقضي بطريقة كما لو أن الراهب نفسه هو من يقول: أنا أقوم بهذه الصلاة من أجلك. وهذا مثال على أنك يمكن أن تقلب الدين برمتّه إلى مسألة احساس شخصي، ولكن من دون أن تتقبله بشكلٍ واعٍ..!!

نلحظ في فيلم (في العتمة) ظهور ممثلة – أحبها كثيراً – تشوس لامبرايفا[1] – كيف حدث واكتشفتها ؟!

تعجبني هذه الممثلة كثيراً..

---

[1] – تشوس لامبرايفا (1930) ممثلة إسبانية شاركت في ست أفلام لآلمودوفار.

ولم أنتبه لأهميتها من قبل أن تشارك في (في العتمة). كانت تشوس مجهولة، وهي بدأت التصوير عن طريق علاقات الصداقة، وهي صورت مع أناس أحبتهم وأحبوها مثل بيرلانغا، ولكنهم لم يتعاطوا معها بوصفها محترفة. عملت مع ماركو فيريري عندما صوَّر في إسبانيا في نهاية الخمسينات، وهي قد أدت أدواراً صغيرة في (El Pisito) 1958 وفي (El Cochecito) 1960.. فيلمان رائعان من دون شك.

تشوس واحدة من الممثلات التي وان حضرت في كادر واحد من عدة ثوانٍ، فإنها تخلف انطباعاً كبيراً. وعندما بدأت تصوير أفلام سوبر 8 ملم أردت أن أعمل معها منذ البداية. اتصلت بها لأقترح عليها دور لوسي في (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي). وبعد أن قرأت السيناريو بدت متوجسة قليلاً، ولكنها صمتها كان أنيقاً للغاية. في ذلك الوقت كانت تعاني من مشاكل في بصرها، وقد خضعت لعمل جراحي منعها من العمل على دورها في الفيلم. بحثت عنها مجدداً عندما كنت أستعد لتصوير (متاهة الرعش)، ولكنها لم تقبل أيضاً لأنها خضعت لعمل جراحي في عينها الثانية.

طبعاً كان انطباعها عني سلبياً، فهي كانت تشكك بقدراتي، وهي ذاتها لم تحسب نفسها ممثلة. وعندما عدت لأحدثها عن دور في (في العتمة) قالت لي إنها لا تعتقد إنه من المناسب بعد كل هذه العروض التي قدمتها لها أن ترفض الدور الذي أقترحه عليها – دور الممرضة مالتريتيرانا، وهو دور صغير. والممثلة التي كان يجب ان تلعب دورها رفضت في اللحظات الأخيرة، وأنا عرضته على تشوس. لم يكن لها رد فعل ممثلة، وهي لم تفهم لماذا أقترح عليها هكذا دور مهم، وأحست أنه ليس بوسعها القيام به. ولحسن حظي نجحت باقناعها، ففي إسبانيا كانت هي بمثابة الاكتشاف الكبير الذي قدمته في (في

العتمة). والجمهور لم يكن قد لاحظها بعد، وكان وقع المفاجأة قوياً. بعد هذا الفيلم ربطتني علاقة قوية بها، والحق أنها الممثلة التي أحبها أكثر من هؤلاء الذين عملت معهم حتى الآن.

تشوس لديها مزايا نادرة تقدمها بوصفها ممثلة عظيمة. هي بستر كيتون أنثوي، ولها وجه معبر جداً. وأعتقد أن قوة وجهها جاءت من رفضها المطلق للتمثيل الذي يشبه وجوه بعض الممثلين اليابانيين العابسة دوماً.موهبة تشوس تنحدر من تراث الكوميديين العظام في السينما، الذي يعكسون حالات قصوى بوسائط أقل. موهبتها تقارن بموهبة توتو، وعدا ذلك فإنها تحافظ على طبيعة غير عادية في أصعب المواقف وأشدها حرجاً وهذا يمدها بوضعية سوريالية مدهشة. وهي تستطيع أن تفعل شيئاً مبرراً من أكثر الأدوار جنوناً. أحب كثيراً الممثلات غير النمطيات مثل تشوس وطريقتهن في الحديث لأنه لا يمكن تصنيفهن أبداً.

هل اضطررت للعمل مع تشوس كثيراً.. أم أنك تركتها على سجيتها كي تنتزع منها هذا الأداء المضحك الذي حصلت عليه في الفيلم ؟!

تشوس تلامس الشخصية المطلوبة وتغنيها وتفكر فيها كثيراً. ولكن هي من النوع الذي يحتاج إلى التمرين على الدور قليلاً، طبعاً من دون المبالغة، لأنها حرة ولديها امكانية المبادرة.

هناك مشهد قوي جداً في (في العتمة).. النمر الذي تعتني به الراهبة (كارمن ماورا). هذا النمر ليس له دور حقيقي في القصة.. ويخيل لي أنه مادة ديكور فقط وأنك صورته من أجل مظهره القوي فقط. في أفلامك الأخرى نكتشف لوحات طبيعية خالصة، ويبدو أنك تنزع إلى إحداث صدمة بصرية، ولكننا نكتشف إنها (اللوحات) ترتبط بالدعاية والترويج للفيلم. مثل

النمر الذي يستخدم في أفيش (في العتمة)، ومثل الرجل صاحب الكاسكيت في (تعال وأحكم وثاقي). ما الذي يجيب عنه استخدام هذه الشخصيات ؟

النمر في (في العتمة) ليس تزيينياً فقط، إنه يقدم نموذجاً سلبياً في الفيلم. ومع الراهبة أنتج شكله مؤثراً بصرياً لطالما أعجبني. والنمر بوصفه جزءاً من الفيلم هو عنصر سوريالي يساعد على فهم البطلة كما في حالة الراهبة كارمن ماورا. الوحش يقدم أشياء في هذا الفيلم، وأول شيء، لا بل وأكثر الأشياء بداهة هو حضوره الذكوري. الراهبة الضالة تهتم بكثير من الحيوانات، والنمر الذي يختلف عنها بقوة بأسه يظهر مروضاً وهو مثل طفل لها. وقد تبين أثناء تصوير الفيلم وبحسب الموضة إنه يجب أن يكون حيواناً متوحشاً في المنزل.. بعض العائلات فقط.. أفعى أو تمساح. حتى أن الجرائد تحدثت عن تماسيح تعيش في مجارير الصرف الصحي لمدينة نيويورك، وقد أطلقها الناس في المدينة، تماماً كما البطاريق في فيلم (عودة بات مان).

أنا احتجت إلى حضور النمر، وكانت إحدى الفتيات الشابات الضائعات قد جلبته إلى الدير عندما كان صغيراً. وبعد أن " تجمّل " أخطاءها تغادر الدير، فيما ينمو النمر الصغير ليصبح متوحشاً. ويظل أول نمر استعاري يصبح ضخماً من دون أن يستطيعوا في الدير ايقاف نموه.

في (تعال وأحكم وثاقي).. يظهر صاحب الكاسكيت عرضياً في مشهد تصوير. هل يرتبط هذا برغبتك أن تخلق صدمة بصرية تخدم الاستعراض والاعلانات ؟

أعترف بخصوصية هذا النوع من المشهدية التي تعلن عن فيلم ما، لا تكون هي من تقدمه، ولكنها تكشف عن فكرة بصرية قوية. بالنسبة لي هي تمتلك معنى آخر. وعموماً أنا أفضل ألا أفسّر رغباتي التي أحمّلها لشخصيات

أفلامي. أفضل أن يحدث بين السطور ببساطة ومن دون تكلف. ولكن بوسعي أن أتحدث قليلاً عن الرجل صاحب الكاسكيت. المشهد الذي أنت شاهد عليه في (تعال وأحكم وثاقي) مفتعل وباروكي مبالغ فيه. وخلال التصوير يقترح المخرج على الممثلة التي يجدد العلاقة معها بغية انقاذها من سلطة الموت، (يبدو هذا الرجل صاحب الكاسكيت بمثابة رمز لهذا الموت المرعب) وضعية يمكن لها أن تبوح من خلالها بالحوار من دون أن تتعرض للخطر.

قدمت هذا المشهد بطريقة عفوية ووضح أن رغباتي يمكن لها أن تخدع المشاهد، وإذا ما أردته أنا كذلك فلأنه قوي جداً. تقول مارينا[1] لرمز الموت: إلى أين تقودني؟ ويجيبها هو: إلى مكان هادئ.. حيث لا يعرفنا أحد، وحيث يمكن لنا أن نصبح سعداء " وترد عليه مارينا: حسناً.. ارم هذا الكاسكيت وأرني وجهك..!! فيقول لها: أنا ليس لدي وجه..!! مهما يكن فلديك شيء، وإذا أردت أن تأخذني معك فمن الأفضل أن أتعوّد عليه – أأنت متأكدة من أنك تريدين رؤيته ؟! – نعم. لا أستطيع.. أنظري إلى جسمي، فهو يضج بالحياة، فيما وجهي ميت – أنت تقترح عليَّ الموت فقط، وهو نادراً ما يجلب السعادة..!!

هذه الجملة الأخيرة التي تتفوه بها مارينا بطريقة عادية، ويمكن أن تقال على لسان طبيب نفسي إن الجسد يقدم المتعة، وبمحاذاته الموت فقط. وبالتأكيد من أجل هذا يكون جسد الرجل صاحب الكاسكيت قدّ الفرجة، ولكنه لا يملك وجهاً ولا روحاً. وهذا شيء كما لو أنه دراما نفسية. شيء مسرحي. وأنا أتحدث عن عملي بهذه الطريقة يتملكني احساس كما لو أنني أخرج أمعائي بهدف الفرجة عليها.

---

[1] – لعبت دورها فيكتوريا أبريل.

الطريقة التي تستخدمها فيما بعد الشخصيات المحملة بالمعاني للدعاية للأفلام التي فيها وصف يظهر كما لو أنه اقتراح طبيعي لروحية الفيلم الحالي وهو يتماشى مع الاعلان...

نعم.. في (تعال وأحكم وثاقي) يدور كل شيء حول صور الفيلم الذي يحتوي شيئاً دراميا، وفي نفس الوقت يرتبط مع جماليات الاعلان. في موقع التصوير تدور محاولات القتل بسكاكين مزيفة ودم مزيف. وأنا أعرف المعادل البصري للرعب، وهذا تمرين على الرعب الحقيقي المستقبلي: المخرج ينقذ مارينا من حالة الرعب التي تغطي ظهور ريكي، الفتى الذي سيعرض حياتها للخطر، وهي يجب أن تلقي بنفسها فوقه: أولاً – جسدياً وهما يمارسان الحب من قبل أن تعيده إلى شخص تسجنه الأحاسيس. والاختلاف بينهما يكمن في الرعش الذي يربطهما ببعضهما، ففيما هي تعيه، نراه هو متروك لتتملكه أحاسيسه وتسيطر عليه.

(في العتمة) فيلم كوميدي مع أن نهايته حزينة ودرامية وخصوصاً بما يتعلق بالراهبة الأم. ونحن من فورنا نشعر بالندم العاطفي العميق الذي تقع فيه. فهي مهملة من المرأة التي تحبها في اللحظة التي يتداعى فيها المجتمع برمته. هذا الإيقاع الجدي مفاجئ للغاية، ولكنني أحب هذه النهاية، فهي لا تُملى من قواعد النوع.. يكفي أنها قريبة من الشخصيات ومثيرة للغاية...

لقد تم قبول الفيلم بوصفه خليطاً من كوميديات الحالات، وكوميديا الأطقم. ووراء ما هو كوميدي نشعر في الحال بقصة حب مجنونة، تتبلور من خلال شخصية الراهبة الأم. وبصراحة تامة أقول إنني شعرت بأحاسيسها التراجيدية، مع أنني أعتقد إنها هذه هي النهاية المنطقية لها. نهاية مقلقة. ومن المعقول أن هذا مرتبط تماماً بطريقتي أنا في قبول الحياة، مع الايمان دوماً

بوجود لحظة تفرض فيها الدراما نفسها على الكوميديا. وهناك حقيقة لا مناص منها وهي أنني لست المخرج الذي يحترم الأجناس الفنية.. وبالرغم من أنني أعبدها إلا أنني لا أستمتع بها.

كنت قد صورت نهاية أخرى مضحكة أكثر، وأقرب إلى النوع الكوميدي للفيلم، وفيها الراهبة التي تبيع حقن المخدرات يزج بها في السجن، وتذهب يولاند للعيش مع الماركيزة التي تكتشف أن حفيدها يعيش في افريقيا مثل طرزان بعد أن رعته القرود. وترسل الماركيزة أناساً لإعادة الفتى، فيما يدور المشهد الأخير في فيلا: يولاند في طريقها لاستعادة طرزان الصغير وقد أصبح يافعاً، والماركيزة تتحدث عن ذكرياتها لتشوس لامبرايفا والتي تدونها لتكتبها في رواية رصيفية. قمت بتوليف هذا المشهد، ولكن عندما سمعت صراخ خوليتا سيرانو في نهاية الفيلم أدركت أن هذه هي النهاية ومن المستحيل أن يكون هناك نهاية غيرها.

يعجبني كثيراً فيلم (بارتن فيك) للاخوة كوين، فهو يبدأ كوميدياً عن حياة كاتب يعيش في لوس انجلس، وفي الدقائق الأخيرة يتحول إلى فيلم رعب. هذا الظهور يؤدي إلى تطوير القصة كما هو الحال بالنسبة إلى (شيء وحشي) 1987، للمخرج جوناثان ديمي.. كوميديا ممتعة، وفي ربع الساعة الأخيرة، واحد من البطلين الأساسيين يظهر بمظهر منحرف نفسي يخفي وراءه أخطاراً محدقة. أعبد هذا النوع، لكن المشاهدين تعودوا في العموم على القصص التي تخضع سلفاً للقوانين المعروفة.

(ماذا فعلت كي أستحق هذا؟) يعتبر كوميديا مزيفة إلى حد كبير لو قارناه بـ (في العتمة). نضحك كثيراً ونحن نشاهده، مع أن كارمن ماورا شخصية تراجيدية.

من مزايا أفلامي أنها تحمل دوماً معانٍ مزدوجة، وخاصة (ماذا فعلت كي أستحق هذا؟)، فأنا هنا لا أقص حكاية حب، بل يوميات امرأة مرعوبة ومظلومة. فهي شخصية جادة. كارمن ماورا أدت دورها بهذه الطريقة، وعندما شاهدت الفيلم قالت لي: يا إلهي كم هو مرعب؟! كيف يمكن للناس أن يضحكوا كثيراً وهم يشاهدون هذه البطلة التعسة؟! هذه المرأة أصبحت ضحية مزدوجة لأن لديها حياة قاسية ولأنها تثير الضحك في المشاهدين، فالقصة فيها الكثير من المرح، ولا يقلقني شخصياً أن يضحك الناس، وقد لاحظت أنه عندما تودع كارمن طفلها في النهاية وهو يستقل الباص ليعود إلى القرية ظهر التأثير مباشرة على وجوه المشاهدين الاسبان، كما لو أنهم عملوا حساباً لكل شيء ضحكوا من أجله بخصوص الدراما الكاملة لهذه المرأة،وللرسالة الاجتماعية للفيلم. وعندما تعود كارمن إلى بيتها بعد أن تفترق عن ابنها لا يعود لديها ما تفعله.. أن توظب الأغراض، أو تغسل، أو أن تعد الطعام لأحد. تصبح حياتها فارغة تماماً، وهي منهارة تماماً تقترب من الشرفة التي ستلقي بنفسها من فوقها. بعد واحد من هذه العروض جاء بعض المشاهدين ليقولوا لي إنهم لا يحتملون انتحارها، فالقصة مرعبة من دون هذا الانتحار.

(ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) يطرح من جديد سؤالاً حول خيارك بخصوص الأنواع السينمائية، وعما إذا كانت رغبتك لخلطها هي من تقوّم السيناريوات التي تكتبها..

(ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) فيلم نكتشف فيه من جديد أكثر من نوع واحد. ولكن يعيد تجديد العلاقة قبل كل شيء مع واحدة من التيارات التي أحبها كثيراً، وأقصد الواقعية الايطالية الجديدة. وبالنسبة لي فإن هذه الواقعية هي روح هذه الميلودراما، وهي تخطف خصوصيتها من الأهمية التي تعطيها

للوعي الاجتماعي وليس فقط للأحاسيس. هذا نوع يطرد من الميلودراما كل ما هو مصطنع ويحافظ على عناصرها الحيوية. في (ماذا فعلت كي أستحق هذا؟) استبدلت القسم الأكبر من شيفرات هذه الميلودراما بكوميديا سوداء.

وبهذا المعنى فإنه لا يبدو غريباً البتة أن يحس المشاهدون بوصفه فيلماً كوميدياً. الخلط بين الكوميديا والدراما مسألة (إسبانية جداً). قمت بهذا الخلط أيضاً في (كعوب عالية)، فالضحك هو سلاح الاسبان في مواجهة كل ما يقودهم إلى التعاسة والقلق والموت. الضحك موجود في الفيلم ويلعب دوراً (تطهيرياً).

لقد وقفت كارمن ماورا على القمة، وهي لا تغادر شخصيتها، وتصر على تحفظاتها من دون أن تقدم تعاسة الشخصية بطريقة كاريكاتورية وهي أيضاً مغامرة، لذا فالموهبة ضرورية للوصول إلى توازن من هذا النوع. والنموذج الذي قدمته كارمن كان قريباً جداً من ربات البيوت، اللواتي عملت عليهن صوفيا لورين.. وآنامانياني. وهن دائماً يصرخن في وجوه الأطفال، ويظهرن بلباس سيء وهن محبطات ويتخبطن بمشاكل من كل نوع. وأداء كارمن في هذا الفيلم يذكر دوماً بتينك الممثلات الكبيرات.

غالباً ما تتطلع نحو الأفانغارد والسينما الكلاسيكية.. وقليلاً جداً نحو الحركات الحديثة.. اللهم باستثناء الواقعية الجديدة...

الجزء الأول من أعمالي خضع كثيراً لتأثيرات الأندر غراوند الأميركية: جون ووترز، موريسي، ريز ماير[1]، ووارهول، والبوب الانجليزي، وريتشارد ليستر. و(من تكونين أنت بولي ماغو[2]؟) 1966 لوليم كلاين، وهو فيلم ساحر

---

[1] – ريز ماير – (1922) مخرج أميركي صاحب ميول عبثية. انتهى مخرجاً لأفلام ايروتيكية.

[2] – فيلم بمشاركة فيليب نوار وجان روشفور.

عن عالم الموضة. أنا تأسست على ثقافة البوب من السبعينات.. ويظل (Funny Face) 1957 لستانلي دونن[1] بمثابة موسوعة معرفية بالنسبة لي. ومن الحركات الأوروبية الحديثة هناك تأثير واضح وقوي عليّ من قبل الواقعية الجديدة، وهي قد أثرت على كثير من المخرجين الأميركيين لأسباب تظل غامضة.

أحب السينما الفرنسية كثيراً من عصر (حتى آخر نفس)، ويعجبني مخرجين أبدعوا من قبل الموجة الجديدة مثل جان رينوار وجاك بيكر[2] وجورج فرانجيو[3] وأنري جورج كلوزو.

ثمة أشياء كثيرة أحبها، ومن الغريب إنها لا تترك تأثيراً عليّ. (Film noir) الأميركي والويسترن من الأنواع التي أعبدها وإن ظهر لها تأثير خفيف في أفلامي أحياناً.. مشهد مع جوني غيتار[4] في (نساء على حافة انهيار عصبي) ومشهد من (the prowler) 1951 لجوزيف لوزي[5] في (كيكا).

تحضر في أفلامي تأثيرات سينمائية أجنبية، ولكنني لست السينمائي الذي يقتبس أعماله من مؤلفين آخرين.

أنا ببساطة أستخدم بعض الأفلام لبث الحيوية في سيناريواتي..

---

[1] - فيلم موسيقي بمشاركة أودري هيبورن وفريد أستير، وفيه مصممة أزياء ومصور فوتوغرافي يختاران بائعة خجولة في مكتبة لتصبح نموذج العارضة المثالية.

[2] - جاك بيكر (1906 – 1966) مخرج فرنسي من أفلامه المشهورة (علي بابا والأربعون حرامي) مع فرنانديل و (مونبارناس) مع جيرار فيليب وآنوك ايميه.

[3] - جورج فرانجيو (1912 – 1987) مخرج فرنسي لأفلام روائية ووثائقية، وهو واحد من مؤسسي السينماتيك الفرنسي.

[4] - ويسترن لنيكولز ري – 1954 – بمشاركة جوان كراوفورد وسترلينغ هايدن.

[5] - حبكة درامية بوليسية، فيها يغرم شرطي بربة منزل متزوجة ويخططان معاً لقتل الزوج.

يبدو لي أن هذا موضوع نمطي يخص روائياً أكثر مما يخص مخرجاً..

نعم هذا موضوع كاتب قصصي. وأنا أستخدم السينما بوصفي حكـــاءً، يفترض أنه قرأ قصة ما ولم يكتف بمشاهدتها.

من المشاهد الممتعة في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) هــو حضـور الاعلانات المزيفة عن طريق حشرها في الفيلم، وهــي تخلـط بيـن عـدة مستويات تذكرٍ ببرامج مركبة حققتها أنت في بداية عملك الاخراجي. ما هـو المعنى الذي تعطيه لهذه الاضاءات الاعلانية.. ومــا هــي علاقتـك معـها عموماً؟!

لدي علاقة مزدوجة بالاعلانات التي تجذبني وأعجب بها كثيراً. وهـــي ترهبني إلى حدٍ ما. والفكرة هي أنني أرى الاعلانات كل يوم، لأنه ليس هناك يوم من دونها، فنحن نراها في التلفزيون وفي الصحف وعلى قارعة الطريق. وباعتقادي إن هذا شيء لا يحتمل.

أنا أعمل اعلانات في أفلامي فقط، ولطالما رفضت أن أصورهــا فــي الواقع. والنوع الاعلاني يهمني بوصفه مادة لغة سينمائية، وما يمتعني فيه هو القصة التي يرويها والطريقة التي تروى بها، وليس الهدف الــترويج لسـلعة تجارية. أفهم تماماً أن الأطفال يقدسون الاعلانات، وإذا مـــا كـانت تخلّـف انطباعاً لديهم، فذلك مردّه إلى أنها تروي قصة على شكل فيلم قصير.

والاعلان كما أراه مبدئياً هو فضاء ابداعي مفتــوح علــى الاضحــاك وجنونه، والمرح، والسوريالية. ولهذا أجدني أضع اعلانات دوماً في أفلامي.. وثمة حقيقة لا فكاك منها: الاعلان مثل الموبيليا في سكن المواطنين. هو جزء من الديكور والأثاث الداخلي.

في الاعلانات يتم بناء الحالات بوقت قصير جداً وهي تحدث عدوى من حولها.. وهذه واحدة من خصوصياتها.. التي تترك تأثيراً على عملك مع الممثلين في أفلامك..

لا أعرف ما إذا كان هذا يساعدني أو يؤثر عليّ. ولكن من المؤكد أنهم يستخدمون أبطالاً نمطيين فيها.. وفي أفلامي غالباً ما توجد هذه النوعية من الأفلام، كما هم في (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي). على سبيل المثال أحب أن أستخدم الكثير من الكليشات التي أوفر لها امكانية أن تتطور من تلقاء نفسها، فيما الاعلانات لا تقدم لها هذه الامكانية. اذن يجب تجديد هذه النمطية وهذا هو ما يهمني في الواقع أكثر من أي شيء.

في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) تستخدم كارمن ماورا الفرن والثلاجة وغسالة الصحون في بيتها بشكل منظم، ويبدو التصوير كما لو أنه نافذ إلى جوانية هذه الأدوات الكهربائية، كما في الاعلان الذي يخلق دائماً مثل هذا الاحساس المضحك.. والمقلق في نفس الوقت. وجهة النظر (الاعلانية) هذه هل تخدم توجهاتك ؟

من دون أدنى شك، فللإعلان في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) معانٍ اضافية أكثر من بقية أفلامي، واذا ما وجد بطل في مركز الطحن الاعلاني في مجتمع التعليب، فهو ربة المنزل. ومنذ فجر الاعلان كانت المخلوقة المطاردة رقم واحد من قبله، ومراقبة منه على الدوام.

بطلة (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) واحدة من هؤلاء، وهي مستبعدة ومهملة إلى درجة يبدو معها أن جيرانها الفعليين هم كل هذه الأدوات الكهربائية وهي شاهدة على حزنها وعزلتها وعلى الانتحار الذي ستقدم عليه.

لقد صورت من جوانية هذه الأدوات بنفس طريقة تصوير الاعلانــات، من أجل أن أضع خطاً تحت حقيقة أن هذه الأدوات تراها وتشــاهدها. ومــن المؤكد أنها تسرق الكاميرا من المشاهد، لأنها لا تهدي الحيــاة للموضوعــات ببساطة..!! فهذه الأدوات تخلق شخصية لها، وثمة الكثير من الاعلانات يكون فيها الوجه الفعّال علبة لبن، وهي موضوعة في المشهد مثل بطل، فيما يعمــل المصور على اضاءته، كما لو أنه يضيء نجماً.

هذا العنصر يهمني كثيراً في الاعلان وللقيمة التي يعطيــها للموضــوع والطريقة التي يصنع فيها الشخصيات.

في تقديم أفلامك يبدو أن خيارك نحو الاعلانات مختلف عن ذلك الــذي تملكه عندما تصور.. هل هذه عملية اخراجية من نوع مختلف ؟

في تقديم أفلامي أستخدم خيارات متنوعة. الاعلان يهمني للأسباب التــي ذكرتها، ولكنه من جهة أخرى يدعوني لأن أخاف عندما أشاهده في التلفزيــون وفي نفس الوقت آخذ بعين الاعتبار إن ما أعمله هو منتج يخص السوق. وأنــا أحترم قوانين هذه السوق وأستخدم الاعلان بوصفه وسيلة للتقديم بمستوى أول. ولحسن حظي أمتلك غريزة اعلانية قوية، وعندما أجهز لتصوير فيلــم مــن أفلامي أجرب العمل هكذا، فالاعلان يصبح جزءاً من الفيلم، أو هو تحفة فنيــة فيه.وفي حالة مخالفة ليس لدي أي رغبة بأن أقضي وقتي وأنا أشاهده.

وعلى سبيل المثال في العرض الإسباني لــ (كعوب عالية) نظمنا فــي إحدى الصالات عرضاً استهلالياً حضره طاقم الفيلم كلــه بأحذيــة ضخمــة، وكعوب بخمسة أمتار. وقد حصل الطاقم على ايحاءات قوية من خلال عنــوان الفيلم، فقد قامت الصحف في اليوم التالي بعمل اعلان للفيلم وهذا مــا كنــت متأكداً منه تماماً.

لا أستطيع أن أدعي البراءة، ولكن الاعلان للأفلام جزء من توضيح الابداع وجمالياته واستمراريته، ذلك إن ما يهمني في العملية الاخراجية هو خلق الأحداث وتقديم دور أضاعته السينما خلال الأربعين سنة الماضية.

قبل زمن قصير من العرض الاستهلالي لـ (كعوب عالية) ظهرت مئات الأفيشات على جدران مدريد وعليها صور بيكي ديل بارامو وماريسا باريديز في الفيلم.. أنت أعلنت عن هذه المغنية بهذه الطريقة، وهذه فكرة رائعة إذ سيكتشف الناس لاحقاً واحدة من شخصيات بيدرو آلمودوفار.. هل تستمر البدع عندك من خلال الاعلانات ؟!

للأسف لم ننجح تماماً في تحقيق هذه الفكرة، لأن الأفيشات نفذت لدينا. هذه كانت فكرتي وأنا قد اعتمدت عليها كثيراً. كانت بمثابة محاولة لادخال بدعة في حياة مدينة تحيي من خلالها البطل الذي يتواجد في فيلم واحد فقط.

ربما نجح هذا في جعلك أن تعمل بمعنى محدد على (تريلر لهواة النوع)، فالاعلانات موجودة في الحياة الواقعية للمدينة. هذا الفيلم الفيديوي يبدو كما لو أنه كوميديا موسيقية.. فالأغاني تحل تقريباً مكان الحوارات..

بالتأكيد هذا تجميع لما يمكن للإعلان أن يقوم به في خلق نوع حر ومستقل ومثالي. هو فيلم كوميدي من دون قواعد نفسانية، ومن دون تضييق على الحكاية ذاتها. (تريلر لهواة النوع) ولد من (طلبية) للتلفزيون الإسباني.لقد طلبوا مني هناك أن أعمل (تريلر) اعلانياً في (ماذا فعلت كي أستحق هذا؟)، وكنت قد أنهيته للتو.

وبما أن هذه الفكرة استولت علي، قررت أن أصور فيلم فيديو، يكون مركز القصة فيه مختلفاً عن ذلك الذي يدور في الفيلم. والقصة تدور حول

امرآة تقتل زوجها ، وفيها يظهر أفيش (ماذا فعلت كي أستحق هذا؟). لقد كان عملاً ممتعاً ، فلطالما طمحت لعمل فيلم كوميدي موسيقي يتوقف فيه الأبطال عن الكلام من أجل الغناء. على أية حال يظل هذا فيلماً صور فيديو _ كاميرا وقد أعطاني حرية أوسع ، فقد رجوت الممثلين أن يغنوا بمطابقة حركة الشفاه على كلمات الأغاني " Play BAEK " ولم يكن ضرورياً البتة أن أبحث عن بطل بصوت مختلف.. حتى أن بطلة الفيلم تغني بصوت إيرثا كيت[1] ومرة بصوت أولغا غيو[2].

الأغنية التي يؤديها الأبطال تباعاً اسمها: (Soy lopronibido)[3].

الفيلم برمته هو تقديم للممنوعات. والأغنية تؤديها عاهرة ثم تلتقطها الفتاة الصغيرة، لأنها هي نفسها موضوع لرغبة ممنوعة. ثم تغنيها في النهاية بيبي أندرسن التي تؤدي دور امرأة كارثية جاءت من فيلم (Film noir) وقد جاءت مخالفة لطبيعتها كامرأة هي من (بهارات) الطبيعة، وبيبي تخفي في داخلها أساساً معايير أندر غراوند في تقديم ما هو ممنوع.

(ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) صور في أجواء شتائية حزينة وهو يعكس الحالة الاجتماعية المزرية لمدريد، وهذه صورة غير معروفة لها في أفلامك... هنا لديك معايير انتقادية غير واضحة في أعمالك الأخرى..

الجانب المعتم في الفيلم هو انعكاس للقبح في حياة كارمن ماورا، وللوصول إليه تطلب ذلك مجهودات كبيرة مفارقة للديكورات الملونة في

---

[1] – إيرثا كيت. (1927): مغنية أفرو – أميركية صورت في بعض الأفلام الموسيقية في خمسينات القرن الفائت.

[2] – أولغا غيو: مغنية كوبية عرفت المجد في أربعينات وستينات القرن الفائت.

[3] – أنا الممنوع.

(كعوب عالية). و(ماذا فعت كي أستحق هذا؟) في الواقع هو الفيلم الوحيد لي الذي يزخر بأهواء طبيعية، ومن دون شك هو أكثر فيلم اجتماعي لي. إطلاقاً لا أبعد أبطالي عن الواقعية الاجتماعية، ولكن في مثل هذه الحالة يدور الحديث عن ضحية اجتماعية. وهذه شخصية مهمة بالنسبة لي، لأنني أتحدث في هذا الفيلم عن جذوري الاجتماعية.

حياتي تغيرت، ومكانتي الاجتماعية أيضاً تغيرت، وأنا لا أنسى اطلاقاً أنني جئت من بيئة متواضعة جداً. ومنذ أن بدأت أعمل أفلاماً حدث لي أن التقيت أناساً في السلطة لا تعجبني أفكارهم. وعندما أتنادى ضدهم، لا أحس أبداً بذلك الطفل الصغير من تلك العائلة الفقيرة التي يشكل هؤلاء الناس لها وسطاً عدواً. وهذه ليست ردة فعل دائمة، وليست حالة ايديولوجية أيضاً، ولكن في كل الأحوال هي تعكس كم هو مهم بحسب رأيي أن تتذكر الطبقة التي تنحدر منها.

(ماذا فعلت كي أستحق هذا؟) فيلم رهنت فيه الكثير من الذكريات التي تخص عائلتي. والبطلة تشوس لامبرايفا مستوحاة شخصيتها من أمي، وهي تستخدم عبارات معروفة عنها. فيما ملابس كارمن ماورا (وهي مهمة بالنسبة لي) تخص شقيقاتي وأنا أخذتها منهن. كان يجب على أية حال أن تكون ملابس كارمن متماشية مع القبح المعتاد في الكثير من الألبسة.

أما الحي الذي صور فيه الفيلم، فهو جزء من مساكن كبيرة بنيت في زمن الفرانكوية. وهذا الحي يلخص فكرة السلطة التي تقدم الراحة للبروليتاريا. وهي أمكنة لا يمكن العيش فيها أبداً فنحن نسميها قرص العسل. وعندما عملت في شركة الهواتف كنت أزور أسوار هذه الأمكنة، التي بنيت وسطها هذه المجمعات العمالية. ولطالما خلّفت عندي هذه الزيارات انطباعات

تظل تراودني طيلة النهارات التي كنت أقضيها في عملي. وقد سعدت أنني نجحت في عمل ديكورات ضخمة منها، من دون أن نستبدلها بشيء.

(ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) فيلم رائع من دون شك، وتأثيره حي وواضح. بعد أن نهلت من الواقعية الاجتماعية لم يعد ضرورياً أن تأتي على هذه المادة بالتفصيل في أفلامك. من الآن فصاعداً لديك قاعدة متعاطفة وبوسعك أن تباشر مواضيعك الخاصة بك. في (كعوب عالية) تعود بيكي ديل بارامو إلى المسكن الصغير حيث عاش الأقارب.. المشهد قوي ويثير الانفعالات، لا بل يخلف انطباعاً مؤثراً. وأعتقد أن هذه الثقة لا يمكن الحصول عليها من مشهد قصير، إذا لم نَغُص في الأعماق بخصوص العلاقة مع الواقع في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) ؟

هذا المشهد في (كعوب عالية) من اللحظات النادرة التي ترتبط بحياتي الخاصة. والحكاية ليس فيها شيء من علاقتي بأمي. ولكنني أجد نفسي مرتبطاً بقوة بهذه اللحظة في الفيلم. عندما تعود ماريسا لتموت في بيت أقاربها حيث ولدت هي. هذه لحظة مهمة، فنحن نفهم أن البطلة بيكي ديل بارامو هي فتاة تنحدر من وسط فقير وعائلة فقيرة. وهي مثل حيوان يعود ليموت حيث ولد.

أنا أتحدث في أفلامي عن الأمهات قبل كل شيء، مثل تلك التي تتقمصها ماريسا بارديز في (كعوب عالية). وأنا لا أتحدث عن الآباء. بالتأكيد هذا المشهد من المشاهد القليلة المرتبطة بذكرياتي عن أبي الذي قضى بالسرطان في مستهل الثمانينات. في ذلك الوقت كانت عائلتي تعيش في ايزترمادورا، وعندما أحس هو بدنو أجله ترجّى أمي أن تنقله إلى مسقط رأسه في القرية التي ولد فيها. حالته كانت حرجة للغاية، وقد عدنا جميعاً إلى القرية برفقته، وبطبيعة الحال لم يعد لدينا منزل هناك. وأبي حلّ في منزل شقيقته، أي في

المنزل الذي رأى النور فيه لأول مرة. عمتي كانت خيّرة معه وأعطته غرفة وسرير جدتي.. حيث ولد هو. طبعاً لم يعش والدي في هذا البيت أكثر من عشر ساعات. ولكن الغريب أن كل آلامه المرعبة قد اختفت. وقد بدا لي من غير المعقول أن ينتظر الموت عودته إلى المكان الذي بدأ منه ليسترده إلى الأبد. ومن المؤكد أنا عكست هذا المشهد في (كعوب عالية) ولم أتحدث عنه مطلقاً، فهو مشهد قصير يحتوي على شيء تذكرته.

بيكي ديل بارامو تعود من مكسيكو، وأنت تفهم ذلك من الطريقة التي اثثت فيها مسكن أقاربها، وبالرغم من أنني لا أستخدم عادة موبيليا عتيقة، إلا أنني في هذا المشهد أبقيت على كل ما هو قديم.

(ماتادور) برأيي هو أغرب فيلم في مجموع أعمالك. هو الفيلم الوحيد من حيث التيمة الذي تبدي فيه انبهاراً بالموت.. وهي هنا أهم من الحكاية التي ترويها..!!

أوافقك تماماً، فهو فعلاً أغرب أفلامي بالرغم من أنه يخصني تماماً وهو مرتبط بشيء يدفعني لأن أرويه. أفهم جيداً أن اليتمة هنا أهم من الحكاية نفسها، ولكن هل تعتقد أن الخلل يكمن في التوازن بين ما هو مبين وأريد أن أرويه ولكنه لم يُحكَ ؟!

أرغب بالقول إن بعض عناصر (ماتادور) تضرب على تيمة الموت. العلاقة بين مصارع الثيران والمحامية غير موجودة بالنسبة لي، فالأبطال قبل كل شيء هم رموز تتقمص الأفكار أساساً.

نعم.. (ماتادور) أكثر الأفلام تجريداً عندي، بالرغم من أنني عملته عن كل شيء ملموس تماماً. أقصد الرغبة الجنسية والموت. جربت أن أرويه مثل

حكاية، فيها أبطال أساسيون يكتشفون أمكنتهم في الأسطورة فقط، لأنهم يقدمون ذلك الشيء الذي لا نستطيع أن نقوم به في الحياة. ولم يكن ممكناً أن أطلب من المشاهد أن يتماهى مع احساس هذين القاتلين. وما أردته منه بالضبط هو أن يتماهى مع احساس هذين القاتلين. مع فكرة الموت التي تعشش في الأبطال.

من الصعب الحديث عن (ماتادور) لأنه يجب في الواقع أن نتحدث عما يعبر عنه الأبطال وليس عما هو واقعي. وأعتقد أن هذا الفيلم هو الأكثر رومانطيقية والأكثر تشاؤماً من بين كل أفلامي، ففيه الكثير من العناصر الخصوصية، وربما الأكثر قدسية بخصوص ثقافتي. الاسبان في معظمهم يعشقون الرداء الأحمر أكثر من الدين نفسه وإذا ما ترك الخيار لهم فإنهم لن يكرموا مبدع الـ opus Dei بل مصارع ثيران ما. وبالتأكيد فإن (ماتادور) مرّ في إسبانيا بطريقة سيئة، فالقصة مبالغة في تجريديتها، ذلك إن تشوس لاميرايفا بوصفها أم عارضة الأزياء هي امرأة مشوشة وليس لديها أفكار مجددة من أي نوع، وعندما تحاور ابنتها بموضوعة اغتصابها، نرى أن الشيء الوحيد الذي يغضبها هو حالة ثياب الابنة، فيما الأم الأخرى (والدة أنطونيو بانديراس) وقد لعبت دورها خولييتا سيرانو تقدم أسوأ شيء في إسبانيا: امرأة مستبدة تسبب ذهاناً مزمناً لابنها، وهي تخلق فيه مجموعة من عقد الذنب المخيفة، فالأم هي من تحاكم وتعاقب دوماً.

ونحن خضعنا كلنا لتربية العقاب الدينية، وخاصة ذلك العقاب الكبير الذي تمثله نار الجحيم. (ماتادور) ليس فيلماً عن مصارعة الثيران، فأنا قارنت ببساطة بين العلاقات الحميمة التي تربط اثنين ببعضهما البعض، وناقشت التيمة الأساسية للفيلم.. المتعة الجنسية المرتبطة بالموت.

وفي العلاقة بين مصارع ثيران سابق والمحامية تتبدل الأدوار، بالرغم من أن عالم هذه اللعبة ذكوري فيما يظهر أن مصارع الثيران يأخذ مكان العنصر النسائي، وهو يقوم بالكثير من الحركات التي لا تعتبر ذكورية نمطية، فنراه يتقافز مثل راقصة في أولى خطواته، وهو يقوم بالاغواء، عن طريق استفزاز الثور. هذا دور أنثوي نمطي.

في (ماتادور) نرى أسومبتا سيرنا في البداية تضطلع بدور ذكوري، وهي تأخذ على عاتقها الجزء الحيوي من العلاقة مع الرجال، وهي تتسلل إليهم لتقوم بقتلهم، كما لو أنها هي نفسها محكاة لمصارع الثيران. فهي في لحظات معينة تكون المصارع، وفي لحظات أخرى تكون الثور. ويمكن لنا أن نقول إن العلاقة بينهما تتطور إلى علاقة شاذة، وهذا نراه واضحاً في امرأة فيها الكثير من الذكورة.

هل كانت هذه رغبتك في أن تعطي كل هذه العناصر بنية واحدة ؟

عندما بدأت كتابة سيناريو فيلم (ماتادور) أردت أن أعمل فيلماً عن الموت الذي أفهمه ولا أتقبله في نفس الوقت. أردت من خلال الكتابة أن أكتشف ما هو موقفي بخصوص العلاقة مع هذه الحقيقة. ولم أصل إلى شيء عميق بما فيه الكفاية ولم أنجح في أن أكشف غموض الموت، وما إذا كان جزءاً من الحياة، فقد كان يجب أن يتحول إلى عنصر نشوة جنسية كي أتمكن من التقاط جوهره. وأعتقد أن البحث الذي بدأته في هذا الفيلم قد أخفق. فقد تحريت موضوعة لم أفلح في الإلمام بكل تفاصيلها ، وتوصلت الى فرضية أن نصف الموت بالكلمات التالية: إذا ما حلمت بمتعة غير عادية ، وعندما تعطيك الحياة إمكانية بلوغها ، فيجب أن تكون مستعداً لتدفع ثمناً غير عادي. هذه هي القصة التي يرويها الفيلم الى حدٍ ما.

عندما تكتب سيناريو ، فهل هي التيمة أولاً من يقدم أساسات القصة ؟ وكيف تشتغل عادة على حالات مثل تلك في (ماتادور)؟!

أكتشف التيمة وأنا أكتب القصة ، وعندما أبدأ بكتابة السيناريو ، فأنا لا أعرف مسبقاً موضوعه. وبسبب هذا فإن الكتابة تكون بمثابة مغامرة بالنسبة لي. أتصور أن الموضوع ينبثق مني أنا ومن الضروري كتابته عدة مرات على مراحل مختلفة حتى يظهر بشكل فعلي. وفي مرات كثيرة يحرضني الموتيف على الكتابة ، وهو يكون غالباً ما أفكر فيه، لأنه مركز القصة. عن أي فيلم تريد أن أحدثك ؟

عن (تعال وأحكم وثاقي)، ففيه تتناول تيمة هي أساس كل أفلامك _ كيف تؤسس عائلة (والتي سوف نعود إليها مرة أخرى). وهو فيلم نجح في تجديد هذا التوازن في تيمة قوية جداً. ويبدو لي أنه مغامرة ان تعود القصة نحو نفس الوظيفة المخادعة، والتي تحدثت عنها في (ماتادور).. وهي قصة قوية جداً..؟!

(تعال وأحكم وثاقي) فيلم حظي بتجهيزات قليلة جداً. وسوف أوضح لك كيف تم بناؤه. كنت قد صورت (نساء على حافة انهيار عصبي) كله في استوديو، وكنت ما أزال خاضعاً لتأثير الأندرغراوند. كنت مشدوداً لفكرة إظهار ماذا يدور في كواليس السينما أثناء التصوير. أحب الديكورات بالتأكيد بوصفها جزءاً من العرض. وقد كنت مضطراً أن أضبط نفسي حتى لا أصور الديكورات في (نساء على حافة انهيار عصبي) بوصفها بناءً اصطناعياً. نقلت الكاميرا قليلاً، وكان لدي الرغبة أن أبين كيف بنيت هذه الديكورات بوصفها وهماً، فجلست لأكتب قصة قصيرة تدور أحداثها في موقع التصوير، وتسمح بتصوير الديكورات. وعدا ذالك، فإن (نساء على حافة انهيار عصبي)، هو

الفيلم الأول الذي صورته تقريباً بالكامل في استوديو، ولم يكن لدينا مالاً كافياً، وأخي كان يردد دائماً أنه سيكلفنا كثيراً. اقترحت عليه أن نصور فيلماً نستطيع أن نستخدم فيه ديكور (نساء على حافة انهيار عصبي). مع استمرار عطلة الأسبوع واصلت كتابة القصة التي تدور أحداثها في استوديو، وصورناها فيه بالطبع.

كان يجب أن أغني الحالة قليلاً، فقد أردت أن يصور الفيلم كله في هذا المكان فقط، لأبرر حقيقة أن كل الأبطال يجب أن يبقوا في الاستوديو، وهي فكرة عن ثلاثة مجرمين خطرين هربوا من أحد السجون ووجدوا مأوى في أحد "الهنغارات" الواقعة في ضواحي مدريد. وبما أنه ليس لدينا صناعة سينمائية في إسبانيا، ومواقع التصوير تبنى عادة في مثل هذه "الهنغارات" المستأجرة من قبلنا، فقد استقدمنا المجرمين الثلاثة إلى هذا المكان ليقعوا على تصوير فيلم، ولكن في نهاية وقت التصوير يمضي أفراد طاقم التصوير كل في طريقه، ويقرر الثلاثة البقاء، فهم يجدون بيتاً للمرة الأولى.

طبعاً كل شيء فيه مزيف، وما من شيء فيه طبيعي، ولكنه بنظرهم بيت رائع وما لا يعرفه المجرمون أن أفراد طاقم الفيلم سوف يعودون ليلاً لإحياء حفلة كبيرة بمناسبة الانتهاء من التصوير. وعندما يصلون يختبيء المجرمون في مكتب الإنتاج، وفي التواليت، والمفاجأة الكبرى بالنسبة إليهم تتجلى في موقف المحتفلين.

عندما كتبت هذه القصة كنت قد شاهدت فيم وليام وايلو "The Desperate Hours"[1]، حيث يقوم رجل مسلح باحتجاز رهائن عائلة بأكملها في بيت. وغالباً

---

[1] – فيلم بمشاركة همفري بوغارت وفريدريك مارش.

ما يسألوني ما إذا (تعال وأحكم وثاقي) مستوحى من kolle 1965 لوايلر. وقد أجبت، وكانت الإجابة ممتعة وغير منتظرة: أنني استوحيت وايلر، ولكن من فيلمه الآخر.

يرى المجرمون الهاربون أن المحتفلين يبدأون بشرب الكحول، ويسخن المزاج لديهم. ويكتشفون وجود الكثير من الكاميرات التلفزيونية التي سيصور الاحتفال بها. الهارب الذي يختبئ في التواليت، يشاهد الممثلة الرئيسة في الفيلم ويغرم بها في الحال. وهو يعتقد أنه رأى هذه الممثلة في أفلام أخرى ويقنع نفسه بأنه معجب بها منذ زمن طويل. يرفض أن يغادر التواليت لأنه يراهن على أنه سيراها، وسيمارس الحب معها، أيضاً.

كثير من الفتيات يدخلن ولكن الشاب لا ينتظر أي واحدة منهن، مع أنه يتودد إليهن، فيما يبدو عليهن الحبور ظناً منهن أنه من الاحتفال، لا بل وينصحن صديقاتهن بالذهاب إلى التواليت لرؤيته. يضيق صدر الشاب التعس بهن فعددهن كبير، ولكن في النهاية تجيء الممثلة التي ينتظرها، وهنا نحصل على مشهد قوي، فهي الوحيدة التي لا ترغب نبه..

وفي النهاية وبسبب من تعس في الذاكرة لا أتذكر ما الذي يحدث لاحقاً.. ولكنه يوثقها ويقول لها إنه مجنون فيها. تتطور القصة بهذا الشكل، ويفهم الجميع أن الممثلة مع الشاب في التواليت، فيما يضطر الهاربان الآخران إلى احتجاز الطاقم كله كرهائن.

في هذه الحالة من المؤكد أن علاقة ستنشأ بين الشاب والفتاة. ولقد كتبت هذا خلال عطلة الأسبوع، ولكنني لم أصل إلى النهاية، فقد تركت القصة جانباً، وما إن أنهيت تصوير (نساء على حافة انهيار عصبي) حتى اقترحت هذه القصة وأخذت أكتبها من جديد، فأنا أريد أن أعمل فيلماً غير مكلف من

خلال استخدام الديكورات مرتين.. وهذا ما حدث، فقد استخدمت جزءاً من ديكورات (نساء على حافة انهيار عصبي) في (تعال واحكم وثاقي).. وكان هذا مجرد تفصيل صغير..!!

في (ماتادور) يبدو الوضع معكوساً، فهناك أساس للتيمة منذ البداية..

نعم مصارع الثيران مختلف تماماً، فلدي التيمة وأنا حاولت الحفاظ عليها وأنا أقص الحكاية، ولكنني لم أنجح، فهي موجودة ولكن أنا بحثت في الفيلم، مع إحساسي بأنني لن أكتشفها في أي مكان.

(ماتادور) أول فيلم تستدعي فيه هذه الشخصيات الذكورية. وقصتة الاشكالية تقوي من حضور الجنس فيه. بعد هذا الفيلم سيحضر الرجال في أفلامك، وستقودنا إلى نسيان مهاراتك المعقدة كمخرج كبير للممثلات...

(ماتادور) فعلياً هو أول فيلم أعمل فيه مع أبطال ذكور وقد فسحت لهم مجالات كبيرة في القصة. أما لماذا في أفلامي عدد النسوة أكبر من عدد الرجال، بحيث إنهم يصنفونني مخرجاً للممثلات، في حين أنا لا أعتقد أنني مخرج جيد للممثلين عندما يصادفني حدث ما. أنطونيو بانديراس هو أفضل ممثل يجيب عن تقديمي لأدوار الرجال.. تماماً مثل كارمن ماورا التي تؤدي بشكل ممتاز أدوار النساء.

واحد من أكثر بورتريهاتك الرجالية نجاحاً هو المكان في فيلم (نساء على حافة انهيار عصبي)..

محتمل إنه بورتريه رجّالي عملته أنا. في (ماتادور) الشخصيات الذكورية تتبع لمنظور رمزي يحدد الفيلم كله، فيما ايفان هو تجسيد طبيعي لرجل. هذا هو البطل الذي تناولته بطريقة قريبة من الواقع. فرناندوغني الذي

أدى الدور كان معروفاً قبل كل شيء بأدواره التلفزيونية. وهو ممثل من المدرسة القديمة.

بعد (قانون الرغبة)، وهو أول فيلم يصوره معي وبعد (نساء على حافة انهيار عصبي) تغيرت مسيرته الفنية بشكل جذري، وأخذ يعمل في أفلام حديثة. وهذا النوع من التجديد، أي أن تبحث عن ممثل اشتهر بنمط أدوار محددة لتفتح له طريقاً جديدة، كان يعجبني دوماً لدى فاسبندر. في (قبضة الحرية) 1957، عمل مع كارل هاينتز بيوم الذي أدى دور فرانز يوسيف في (الامبراطورة سيسي)، وأعطاه دوراً لايرتبط بأدنى علاقة مع كل شيء عمله من قبل.. وهو الذي قدمه فعلياً للسينما[1].

---

1 - فيلم يؤدي فيه فاسبندر دوراً رئيساً ويتحدث عن شاذ جنسي محبط أضاع ورقة يانصيب رابحة أمام عشيق له من طبقة راقية.

قانون الرغبة (1986)

من دون سابق انذار تبين أن عالم بيدرو آلمودوفار هو عالم خلاّق، فمع فيلم (قانون الرغبة) وُلد مبدعٌ وهو في الخامسة والثلاثين من عمره.

مع " El Deseo " الشركة المنتجة، التي أسسها آلمودوفار وشقيقه أوغسطين، تأمن للمخرج الإسباني بداية استقلالية ابداعية ومالية. (قانون الرغبة) يجيب عن كل هذا: رابط الأخوة المهمة والرغبة بتأسيس شركة، أو بكلمة أخرى عائلة تبنيها بيديك، وتنتظر أولادها بالحب. وليس أجمل من مولود ترفعه أنت بيديك.. تماماً كما هي حال كارمن ماورا.. رجل يتحول إلى امرأة، وهي حالة خليقة ببطلة (قانون الرغبة).

المخرج الذي ذاع صيته ينشغل من الآن فصاعداً بدوامة عاصفة تختلط فيها الدماء والحياة والخلق.. وكل هذا ينطلق منه هو. آلمودوفار يختار عمل بورتريه لمخرج لم يعد يستطيع ضبط شيء، وتبين أن الأحداث قد انتصرت عليه، واقعية كانت أم مختلقة؟.. وبالتأكيد فإن بطل (قانون الرغبة) يكتشف توازنه في هذا الخلل، فيما ظهر لآلمودوفار جلياً إن المهارة تفتح الطريق نحو المزيد من الاستفزاز.

(قانون الرغبة) هو أول فيلم تنتجه شركتك " El Deseo ".. ما هي الاجراءات التي قمت بها للعبور نحو الانتاج ؟!

علاقتي مع المنتجين لم تكن في أحسن حالاتها. صحيح أن أفلامي لم تكلف أموالاً أكثر من تلك التي كانوا يحددونها لي، ولكن ثمة احساس كان

يتملكني دائماً من أنهم يريدون أفلاماً تشبههم هم، وأنا بالطبع شيء مختلف، وهكذا ولد التوتر بيننا. ولكن الذي حرضني فعلياً على تأسيس " El Deseo " هو قانون ميلاميرو الصادر عام 1983 والذي نفض الغبار عن الدعم المالي الحكومي. وهذا ما سهل عبوري نحو الانتاج السينمائي.

أثناء تصوير (ماتادور) وهو آخر فيلم لي قمت بإخراجه قبل تأسيس الشركة لاحظت أن المنتج تقدم بطلب مساعدة مالية من وزارة الثقافة مستعيناً بملف ضخم كنت أنا من أعدّه. وتقدم بطلب مماثل إلى التلفزيون مانحاً إياه حقوق عرض الفيلم. وقد كان تصرفاً بيروقراطياً متزمتاً، ولا يلعب دوراً حيوياً في انتاج الفيلم. من جهتي لم يكن لدي أي اهتمام يذكر للتعاون مع هذه الجهات.

في حالة أفلامي السابقة ظل يراودني احساس، كما لو أنه لدي خمسة أطفال من خمسة آباء مختلفين وأنا أقود حواراً مع كل واحد منهم على حدة. وعندما أسسنا " El Deseo " صادفتنا مشكلة جدية، فسيناريو (قانون الرغبة) كان استفزازياً للغاية، وحتى لأولئك الذين تضامنوا معنا في أوقات أخرى. ومع أنه قد أحيي قانون ميرو إلا أنه لم نحصل على أي مساعدة من الوزارة، فيما رفض التلفزيون أن يشتري حقوق البث.

هل تعتقد أن مشكلة تمويل (قانون الرغبة) ناتجة عن اشكال أخلاقي بالدرجة الأولى؟

ثمة مشكلة اقتصادية وأخلاقية بخصوص (قانون الرغبة) وأنا شعرت بذلك جيداً، وهنا يكمن مفتاح ابداعي. لقد حصلت على جوائز كثيرة عن أفلامي في إسبانيا، ولكن (قانون الرغبة) لم يحصل على أي منها. لا أريد

القول إن قيمة فيلم ما تنبع من قيمة أفلام أخرى بحسب الجوائز التي حصلت عليها، ولكن السكوت أحياناً يبدو نفاقاً.

في ذلك الوقت كنت قد أصبحت مشهوراً في إسبانيا وفي العالم، وكانت المشكلة تتفاقم مع أعضاء لجنة دعم السيناريوات التي لم تكن تشعر بالارتياح فيما يخص (قانون الرغبة). لكن تدخل المدير العام السابق للمركز السينمائي فيرناندو مينيديز لايتي وتوصيته بمساعدتي خففت من حدة الأزمة وحصلت على مساعدة ضئيلة، وقمت بالإقدام على شيء لا يحب المخرجون القيام به، وأردت قرضاً شخصياً من البنك.

وكان واضحاً أنه إذا ما أخفق الفيلم، فإن هذا سيؤدي بي وبأخي إلى فقدان كل ما نملكه، وحتى الأموال التي لم نملكها بعد. ولكننا قررنا "اللعب" ولم يكن لدينا خيار. حتى كارمن ماورا لم تكن متأكدة ما إذا كنا سنصور الفيلم، فقد كان لديها ارتباطات مع مخرجين آخرين، وأنا قلت لها سنصوره مهما كان الوضع ، حتى لو اضطررنا أن نعود إلى سوبر 8 ملم. ولحسن الحظ، فقد نجح الفيلم نجاحاً ساحقاً، ومنذ ذلك الوقت وأنا أستيقظ كل يوم لأقول إن خطوتنا كانت في الاتجاه الصحيح.

(قانون الرغبة) فيلم لا يمكن لي أن أعمل أحسن منه، ومعه أحس بزهو حقيقي لأنه أمكننا بعد ذلك من اختيار من سيوزعه، كما مهد الطريق أمام انتاج (نساء على حافة انهيار عصبي)، وهو ما ظهر أنه أسهل بكثير مما نتصور.

متى قطنتم هذه المكاتب المطلية بالألوان الحارة كما في الفيلم نفسه؟!

مع بداية انتاج (نساء على حافة انهيار عصبي).

شقيقك أوغسطين عمل معك في أفلامك السابقة قبل أن يصبح منتجاً لـ (قانون الرغبة).. ما هو عمله بالضبط، قبل أن يرافقك في مشوارك الفني؟

أوغسطين كيميائي، وهو قد عمل أستاذاً لمادة الرياضيات ومحاسباً، وهو يدهشك بطريقة عمله مع الأرقام، وبكل ما يرتبط بالاقتصاد، لا بل إنه خارق في هذا المجال، وعندما قررنا إنشاء شركتنا، أخذ أوغسطين على عاتقه العمل على بعض الأفلام واحداً تلو الآخر، وكان من بينها (ماتادور) وخلال عام واحد قلب كل شؤون الانتاج رأساً على عقب وبسرعة مذهلة.

(قانون الرغبة) عمل منك منتجاً ومخرجاً في نفس الوقت.. كيف توفق بين العملين ؟

لا أشعر أنني مخرج حقيقي، فهذا هو دور أوغسطين. و" El Deseo " فكرتنا نحن الاثنين، وبصفتي مخرجاً أفرح بالحرية التي يؤمنها لي موقع المنتج، فعندما نحصل على مشاريع خارجية أقرأها وأتدخل في الاختيارات، ولكنني لا أقوم بدور المنتج بالمعنى المتعارف عليه.

هل تجيء إلى مكاتب " El Deseo " من أجل كتابة سيناريواتك ؟

غالباً ما أجيء إلى هنا، ولكن من أجل الأشياء التي تستفزني بصفتي شخصية معروفة وقريبة من الأحداث التي تستفزها أفلامي. أما بخصوص الكتابة فأنا أفضل أن أقوم بها في البيت فقط.

هل تقص سيناريواتك على أوغسطين.. وهل تناقشه بموضوعاتها قبل أن تعطيه إياها ليقرأها ؟

أوغسطين هو دائماً المشاهد الأول عندي، وعندما تحضرني أي فكرة، وحتى من قبل أن أطورها أطلعه عليها. وهو لديه حضور دائم. وأعتقد إن

أوغسطين هو الذي يفهمني جيداً وبوسعه التنبؤ بما أريد أن أعمله. ولا أعرف ما إذا كنت شاهداً على كل شيء، وما إذا كان هذا ضغطاً أم امتيازاً، فأنا لا أناقشه، لأنه الشاهد الوحيد الذي أعرفه في حياتي.

ذكرياتي الأولى ترتبط به مباشرة، وهي ببساطة ذكريات طفل وكان هو من رعاني، فبيننا خمس سنوات عُمرياً، وهو يتذكرني جيداً عندما كنت في الثالثة من عمري، ويذكرني بأشياء أنا نسيتها منذ زمن طويل.

ما هو رد فعل أوغسطين على السيناريوات التي ترويها له كأخ، كمشاهد مستقبلي، أو حتى كمنتج ؟!

أتعاطى معه بوصفه قارئ روايات. أوغسطين يجلّني كثيراً وهو لا يعطي آراء بوصفه منتجاً في مرحلة تطوير السيناريو، لأنه يخشى تشتت أفكاري.

هل يعني هذا أنكما تتحدثان كمخرج ومنتج عند الانتهاء من السيناريو؟

نعم.

غالباً ما يتم التعريف بـ " El Deseo " في الصحافة الإسبانية بأنها "من مصنع آلمودوفار".. هل هذه تسمية بريئة؟!

لا أعرف. عموماً الناس يحبون الكلام عن الشركة بهذه الطريقة. صحيح أننا نعمل دائماً مع نفس الناس.. استير غارسيا هي مديرة الانتاج عندنا، وبيبي سالسيدو هو المونتيير الذي يعمل معي. وخوان غاتي هو السينوغراف الدائم الذي يعمل معي. وهكذا نحن نشكل فريق عائلة.. وأكثر من ذلك، فإن " El Deseo " يقودها شقيقان، وهي ليست مصنعاً للممثلين، كما تشيع الأوساط الاعلامية في إسبانيا منذ زمن ليس بالبعيد، لأن كل شيء أقوم به يتحول إلى

طرفة أو دعابة. أنا مضطر لهذه الشركة كي أساند الأشخاص الذين يعجبونني.. مغنين أو فنانين.. وهذا أقوم به باسمي أنا. ونحن في الشركة سوف نستمر بانتاج أفلام المخرجين الشباب، وهي لن تتحول إلى شركة انتاج تقليدية لديها الكثير من المشاريع كما قد يخيل للبعض.

استير غارسيا مديرة انتاجك أوحت بشخصية لوليس ليون في (تعال وأحكم وثاقي)، وبما أنني التقيتها وتعرفت إلى طبعها القاسي الذي يصلح لكل نساء أفلامك.. فحتى لو لم يكن هناك مصنع، فإن ثمة شيء يفرض نفسه بوصفه ماركة مسجلة..!!

نعم هذه ماركة مسجلة. دور لوليس ليون في الواقع مستوحى من استير. مدير الانتاج يجب أن يكون رجلاً، فالطواقم التقنية في إسبانيا عادة ما تكون مؤلفة من الرجال، رغم أن الأشياء تتغير تدريجياً. فهؤلاء الرجال يقبلون بصعوبة وجود امرأة بينهم. وهكذا فإن استير يجب أن تظهر بمظهر رجل مثلهم، ولكن حضورها الأنثوي يؤخذ بعين الاعتبار. النساء بشكل عام لديهن خصوصية بالغة التعقيد للعمل في الانتاج، فهن عادة يحملن على عاتقهن الأعباء العائلية، وأن يمارسن انتاج الأفلام، فإن ذلك عموماً يرتبط بفن ادارة المنزل كما يبدو للوهلة الأولى..!!

يبدو لي أن (قانون الرغبة) قريب جداً من عملك الحالي بخصوص العلاقة مع استخدام الديكورات، الألوان، والاضاءة.. هذا التوازن الجيد هل له علاقة بأن الفيلم من انتاج "El Deseo"؟

نعم، فهذا يعطي حرية أكبر، رغم أننا عملنا بامكانيات متواضعة جداً. والحق يقال أن أبطال هذه القصة كانوا قريبين جداً، وهذا سمح لي بأن أغوص عميقاً في التفاصيل وأن أطور المؤثرات البصرية، والديكورات وكل شيء.

وفي هذه الحالة أؤمن بأن اهتمامي بكل العناصر السينمائية المتعلقة بـــالألوان والملابس والديكورات كان قد بدأ حتماً في (ماتادور). ثم استمر مع هذا الفيلـم بالتأكيد. لقد بدأت أعي الاهتمام بامكانيات البعد البصري للسينما، ربما لأنـــه فيلم تجريدي، والأسلوبية فيه تحمل معنى كبير

هل شخصية المخرج في (قانون الرغبة) موجودة فيه منذ البداية لتعلن عن صفاتك الشخصية، أم كانت مجرد اهتمام خالص بالبطل ؟

كانت هذا وذاك. نحن يمكن لنا أن نتحدث عن رغبته فقط، عندما نتكلـم عن أنفسنا. وفي شخصية المخرج أقل شيء كان يهمني هو الســيرة الذاتيــة بالرغم من أن هذه العناصر تظهر جزءاً من حياتي وعملــي. عندمــا بــدأت الكتابة أردت أن أتكلم عن المسألة الابداعية، والطريقة التي تظهر فيها حيــاة المخرج أثناء عمله.. وكيف يكون هو بمثابة (مصاص دماء) حياتــه، وكأنــه يعيش حتى يكتب قصصاً فقط، وكيف يتم الاتحاد بين حياته وآلته الكاتبة فــي هذا العمل الذي يصبح خطراً عليه وعلى الآخرين. شيء مثل الاعجاز، فثمــة مشهد واحد يعكس كل هذا بطريقة ملموسة عندما تينا[1] تتهم بابلو بأنه يكتــب من وحي الهامها وهو يجيبها: "أنت تصبحين أنا" هذا واحد من العناصر التــي تربطني بالبطل بقوة. وأريد هنا أن أذكر (قانون الرغبة) بأكثر من الاعــتراف بفضله، فهو مفتاح مسيرتي الفنية والحياتية. وهو يتحدث عن شيء مكــرب، وفي نفس الوقت يتحدث عن تصوراتي للرغبة.

أريد أن أقول إنه ضروري جداً أن تحس بأنك مرغوب، ففي هذه الدائرة عندما تلتقي رغبتان تتألف واحدة من التراجيديات الكبرى للوجود الانســاني.

---

[1] - لعبت دورها كارمن ماورا.

ايسوبيو يحكمه شعور قوي لأن يكون مرغوباً، ولكنه كما يعترف لأنطونيو، ليس من أي كان. فالرغبة عنده تترجم إلى طاقة متحركة، فيما هو يتوسطها من خلال المتضادات والتي توضح كيف أنه يستمر إلى النهاية من دون أن يفهم موضوع رغبته في الواقع، بالرغم من أنه قريب منه. وبالتأكيد من هنا تنبع التراجيديا الخاصة به.

يبدو لي إنك تتصيّد الحياة من خلال السينما..

نعم هذا شيء يجعلني مختلفاً تماماً عن المخرج في الفيلم. أردت أن أقرّب البطل من الطريقة التي أعيش أنا بها وأعمل. ولكن هناك مشكلة مع ايسوبيو بونسيلا الذي أربكني وأنا أقوده إلى المكان الذي أريده. فقد كان يتناول حشيشة الكيف بكميات كبيرة، وهذا قد ضغط علي كثيراً أثناء التصوير.

وأنا أريد أن أخطط للطريقة التي أعيش بها، والنتيجة التي تم التوصل إليها كانت خبط عشواء. وبالتأكيد هذا يوضح لماذا شخصية مثل كارمن ماورا، وهي كانت شخصية من المستوى الثاني أصبحت معبراً عن الرغبة ومحركاً للقصة، في نهاية المطاف يظل (قانون الرغبة) واحداً من أفلامي المفضلة عندي بالرغم من أن مخططاتي الشخصية تبقى دوماً خارج الكادر.

نحن نشعر في الفيلم بقوة هذه المسألة التي تتحدث عنها.. فنحن نخرج بانطباع قوي عن المخرج الذي يكتب حقاً سيناريو الفيلم..!!

جيد جداً، فهذا ما أردت أن يحس به المشاهد. هنا المخرج مغرم يسافر إلى الجنوب. والصبي أيضاً مغرم به ولكن ليس بنفس الطريقة التي يحتاجها المخرج لأن يكون محبوباً. وهو – أي المخرج – يستلم رسالة ودية، ولكن لا

تشبه تلك الرسالة التي ينتظرها. عندئذ يجلس من فوره أمام آلته الكاتبة يكتب الرسالة التي يحتاجها ويرسلها للصبي راجياً إياه أن يوقعها وأن يرسلها له. في هذه اللحظة يعيش المخرج حياته بوصفه سينمائياً وليس شخصاً عادياً. وبوصفه مبدعاً، فهو لا يلحظ أن الأشياء تظل كما هي، ووحده يؤلفها ويبدعها ثم يغلفها بشكل يريده هو.

بالنسبة لي فإن المخرج الذي لديه عادة كتابة سيناريواته لوحده يمتلك نوعاً خاصاً من الحكمة. وبوصفي كاتب سيناريو، فأنا أدخل في مجرى القصة عناصر تقود منطقها الداخلي وتستولده من القصة نفسها. ولهذا أحببت دائماً فكرة كبار المخرجين السينمائيين يتحدثون عن المستقبل أكثر من الماضي أو حتى الحاضر.

ربما تكون فكرتي بسيطة، ولكن أحب أن أؤمن دائماً أن السينما فن يحتقر المستقبل. هذه نظرية طورتها في بعض أفلامي. في (ماتادور) عندما يدخل الممثلون الرئيسيون صالة السينما، ويرون مستقبلهم على الشاشة: ثمة آخر مشهد من فيلم (صراع تحت الشمس) 1947 للمخرج كينغ فيدور، والذي يظهر بالضبط الطريقة التي سينهي فيها حياتهم. جينيفر جوش وغريغوري بيك يقتلان بعضهما ويموتان معاً.

تعطي دوراً للأغاني أحياناً. في (كعوب عالية) يستمع الأبطال إلى أغنية "Un ano deamor"[1] في محاولة لاستعادة الماضي.. كما يحصل الأمر نفسه في (قانون الرغبة) حيث نجد صدى لأغنية جاك بريل "Ne Me quitte pas"[2].

---

1 - سنة حب.

2 - لا تتركني.

الأغنيات شيء حيوي في أفلامي، وهي مثل الحوريات في سيناريواتي، وتتحدث كثيراً عن الأبطال. وهي ليست أغنيات تزيينية. لقد احتفيت بالثقافة الفرنسية من خلال أغنية جاك بريل و"الصوت الانساني" لجان كوكتو. لقد حُمِّلت أغنية بريل بالمعاني، فنحن سوف نسمعها لاحقاً في منزل المخرج عندما يطرق خوان (ميغيل مولينا) بابه مساء وقد قدم ليراه. فيسمع الأغنية تنبعث من الداخل: " لا تتركني ". فيما يتحدث " الصوت الانساني " عن مخلوق متروك ومهمل.

الطفلة الصغيرة التي تغني أغنية بريل وهي تحدق بالكاميرا، تخلق علاقة لحظية شعورية قوية ورائعة.. لا بل إنها واحدة من أروع اللحظات في (قانون الرغبة)..

أقدس هذا المشهد..!! فالفتاة التي تؤدي الأغنية صغيرة تركتها أمها (بيبي أندرسن) لتبقى مع "خطيبتها"..!! وعندما ترجع بيبي إلى المسرح ترى كارمن ماورا تصرخ من خلال نص جان كوكتو: "لا تتركني" والفتاة الصغيرة من خلال أغنية بريل. وهذا يصبح صراخاً غير محتمل لأنه يصدر في نفس الوقت عن ماورا والصغيرة. لا أعلم ما إذا كانت هذه الايضاحات ضرورية، ولكنها تبين أن جميع أفلامي لديها أساسات إيجابية، فيما يبدو أنني أخلق انطباعاً، أبرئ فيه اختياري وهو غالباً ما يكون سلبياً ومرتبطاً بعواطف عميقة.

كارمن ماورا تحول جنسها في (قانون الرغبة)، وبيبي أندرسن التي تؤدي دور أم الفتاة الصغيرة تحول جنسها أيضاً. هل كان الأمر بالنسبة إليك مزاحاً شخصياً، ذلك إنه من الضروري أن نعرف، حتى نقوّم القصة التي يرويها الفيلم، ما إذا كان توزيع الأدوار كذلك ؟!

بالطبع لا. أنا عرفت بيبي دوماً بوصفها امرأة. والسينما هي تقديم مختلف. لقد طمحت أن أصل إلى حقيقة هذا الواقع وليس من خلال نظرة تسجيلية. وهذا لا يعني أنني ألقي بالتسجيل كنوع جانباً، ولكن إذا ما أوصوني على هكذا فيلم فسوف أتحدث عن شيء يختلف عن هذا الذي يغرض له الفيلم. وأنا أعتقد أن المخلوق الآدمي يحمل في خبايا نفسه كل الشخصيات الذكورية والأنثوية، الطيبة والشريرة، المعذبة والمجنونة.

في (قانون الرغبة) أنا لم أرد مخنثاً حقيقياً بل ممثلة تبدو هكذا، وهذا يقدم شغفاً جدياً، لأن المخنث لا يستطيع أن يثبت أنثويته كامرأة، فالأنثوية لدى المرأة طبيعية وأكثر اعتدالاً، وهكذا رجوت كارمن ماورا أن تقلد أحداً يقلد امرأة..!!

كارمن ماورا وأنطونيو بانديراس كانا خارقين في الفيلم، فقد نجحا بجعلنا نشعر بالدراما الداخلية في دوريهما، فأداؤهما مادي وروحي.. كيف سارت الأمور معهما أثناء التصوير ؟!

لقد كانت كارمن ممتازة في أفلامي كلها، ولكن أكثر ابداعاتها جدية وروعة كان في هذا الفيلم، بالرغم من أن الفيلم الذي جلب لها الشهرة عن دورها فيه هو (نساء على حافة انهيار عصبي). ونفس الشيء ينطبق على أنطونيو بانديراس الذي ظهر عاطفياً ومفحماً في (قانون الرغبة) بالرغم من أن شهرته كانت قد بدأت مع (تعال وأحكم وثاقي).

الغريزة الحيوانية لدى أنطونيو متطورة في (قانون الرغبة)، وفي المرة الأخيرة التي شاهدت فيها الفيلم كنت متأثراً للغاية من أداء هذين الممثلين، فلم أشاهد مثلهما في عالم التمثيل اطلاقاً. ولست متأكداً ما إذا كانا يأخذان بعين الاعتبار الطريقة التي وصلا من خلالها إلى هذا المستوى من الأداء. لقد كانت

معايشتي لهما أثناء التصوير غير عادية، فأن أراهما يعملان بهذه الطريقة، فهذا يعني متعة لا توصف. وفي كل مرة أشاهد فيها الفيلم أتوصل إلى قناعة أن الممثل يجب أن يكون مقتنعاً بشيئين اثنين: أنه الأول في العالم المؤهل ليلعب الدور المرشح له، وأنني المخرج الوحيد المؤهل أن يضفي على عمله هذه المعايير اللازمة له.

عملت بهذه الطريقة مع كارمن ماورا، وهي قامت بأشياء مريعة لا يمكن لإنسان أن يتخيلها، وهذا لا يعني أن كل شيء هو ايمان، ولكن في حالة وجود قناعة مشابهة، فإن الممثل سوف يتلاءم معها بشكل رائع وبالتأكيد سوف يلقي بأجود ما لديه.

كيف اكتشفت أنطونيو بانديراس ؟

كان أنطونيو قد وصل للتو من مالاغا وكان قد لمع اسمه في احدى المسرحيات. رأيته وعملت له صوراً فوتوغرافية، وفهمت حالاً بأنه سيصبح نجماً سينمائياً. وقف لأول مرة في حياته أمام الكاميرا وتبين أنه خلق من أجلها. لقد كان لدينا الحظ لأن نلتقي معاً، وهذا يحدث مع كل الممثلين الذين أعطيتهم امكانية العمل في السينما، مثل ماريا بارانكو وروسي دي بالما.

المشهد الأول في (قانون الرغبة) يظهر ممثلاً يتحرك بحسب تعليمات صوت المخرج من خلف الكادر. هل هذا تقديم حي لسلطة إلهية يتحلى بها المخرج الذي يبدع بصوته ؟!

دور المخرج في المحصلة النهائية يقارب دور " الإله "، لأن السلطة بوسعها أن تعطي شكلاً لأحلامك. المخرج " إله " لأنه مبدع، ولأن ابداعه يجول في العالم موازياً للواقع. وأنا أؤمن أن ملامح السينمائي هي ملامح

مقدسة. وفي كل الأحوال أنا مخرج يسحر الممثلين بصوته. ثمة في المشـــاهد الأولى من (قانون الرغبة) مخرج يعطي الأوامر كي يبين مــا الــذي يجــب عمله. وبالنسبة لي صوت الفيلم هو صوت المبدع السينمائي. لقد حددت منــذ البداية الحقل الذي سوف نتحرك فيه، فالبعض يدفع ليربط الآخـــر بممارســة الحب. والخدمات التي يشتريها البعض لا تتضــــاف إلـــى الفعـــل الجنســـي. وبالعكس ما يريده الرجل هو أن يقول له الولد أنه يرغب به. وفوراً ســـــوف نعرف أن البطل الرئيسي هو المخرج الذي تكمن مشكلته الأساسية برغبتــه أن يكون محبوباً. وهو يدفع لهذا الصبي ليسمع كلمة: (ضاجعني). في هذا المشهد يكون المخرج هو مبدع حياته برمتها، بنفس الطريقة التي يكتب فيها الرســـالة ويفرض على الصبي أن يكرر الكلمات التي يريد هو سماعها، وحتـــى بُحّــة الصوت التي ستقال بها..!!

من المؤكد أنه ثمة متعة حقيقية في أن تستمع إلى الممثلين في أفلامك كما لو أن هذا ابداع مستقل يتحرك من خارج المعنى. هل يعنـــي شـــيئاً أن سلطة صوت المخرج تتواجد في الصدى فقط الذي يترجّع عنده مـــن خـــلال صوت الممثل ؟!

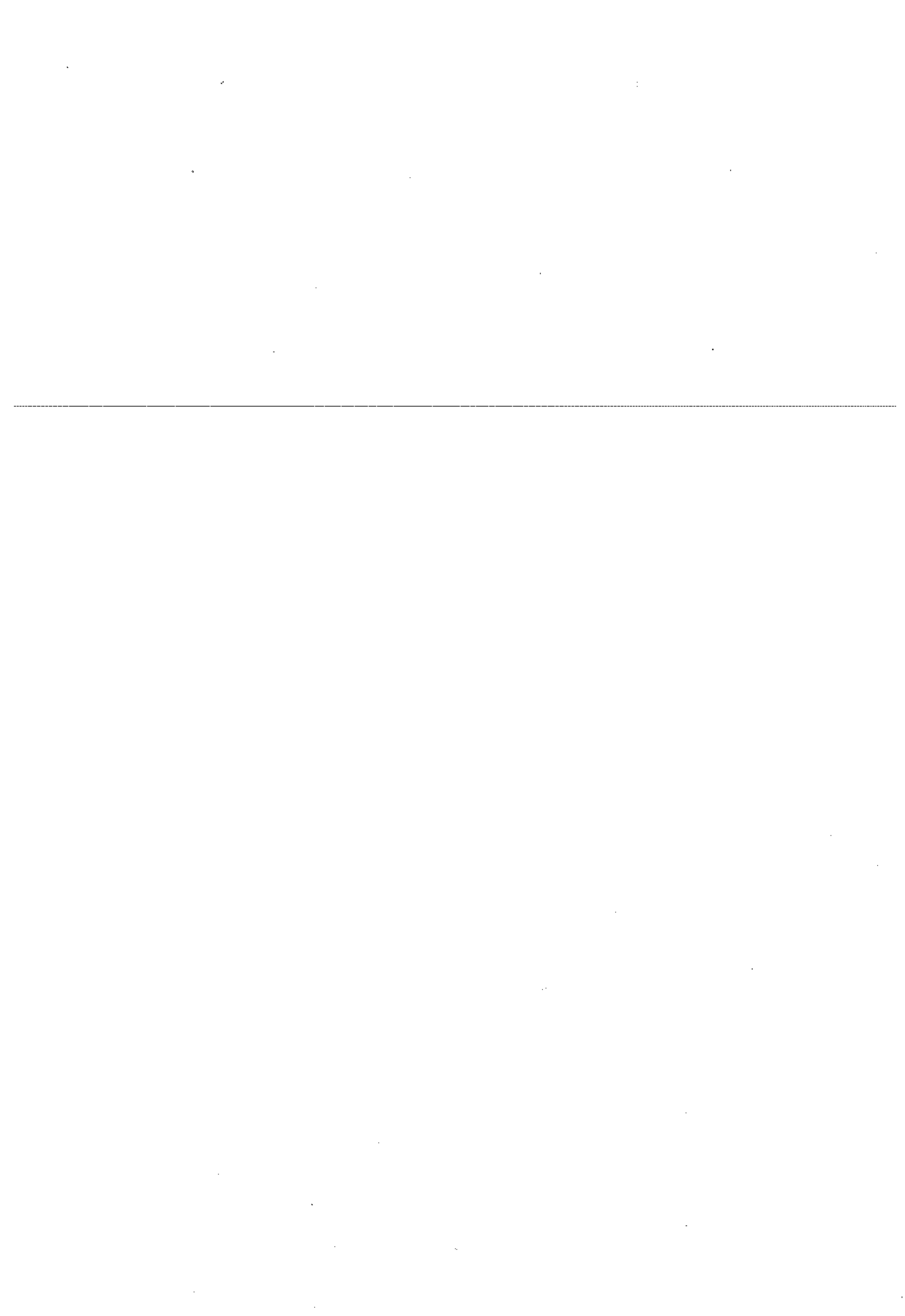
العمل فوق الصوت هو هوسٌ عندي، وأكثر العناصر تطوراً في طريقتي بالعمل مع الممثلين. ويحدث غالباً أن أعمل إعادة ثانية من أجـــل الصـــوت، ولهذا من المهم جداً أن تشاهد أفلامي في النسخ الأصلية. وأثناء عرضها على الجمهور أتساءل أحياناً ما الذي سيحدث فيما لو أصبحت صامتة. جربت مـــا الذي يمكن أن يحدث في موقع التصوير فيما لو ضاع الصوت من دون سـابق انذار، وهذا اضطرني لأن أفكر في قصة لم أطورها من قبل بهذه الطريقـــة، ولا أعرف ما إذا كنت سأنفذها في يوم من الأيام، ولكن الفكرة تعجبني: وهـــي

تروي قصة مخرج يصمت فجأة وهو في حمأة التصوير، ويحاول أن يبدو مفهوماً من خلال وسائل أخرى غير الصوت، ولكن الممثلين يستغلون الوضع الجديد الناشئ فيحاولون فرض سيطرتهم عليه ويبدأون بالأداء على هواهم. بمعنى هم يتحررون من العبودية التي أخضعهم لها صوت المخرج الذي يفقد كل هيبته في هذه اللحظة، ولكن عندما يخرج الفيلم إلى النور نقع هنا على نجاح منقطع النظير، وهذا يثبت للمخرج أن استبداديته كانت بلا معنى. وعندما يعود صوته له يقرر أن قيمته كمبدع توازي صفراً ولكنه لا يبوح لأحد بهذه النتيجة، بل يواصل عمله لأنه لا يستطيع أن يرفض تصوير الأفلام. وفي النهاية يعمل مخرجاً في فرقة مسرحية تابعة لمؤسسة ثقافية تعنى بالصم والبكم، وبالرغم من أنهم ليسوا محترفين، يقرر أن يصور كوميديا موسيقية مع هؤلاء الممثلين " الصامتين ". وهي كوميديا معمولة بمطابقة حركة الشفاه مع الصوت حظيت بنجاح ساحق. والممثلات اللواتي تمردن ضد المخرج يعدن ويرجونه أن يقبل العمل معهن من جديد، ومن ثم يقمن بمبادرة تعلم لغة الصم والبكم كدليل على حسن نيتهن تجاهه. راودتني فكرة هذه القصة وأنا في أوتيل لانكاستر في باريس، وكنت قد أجريت خمس لقاءات في يوم واحد، ووقفت لأتساءل كيف يمكن لي أن أستمر في تصوير الأفلام من دون صوتي..!!؟

هل يعيد المخرج اكتشاف سلطته في هذه القصة ؟

لا أعرف، فأنا مسحور بأصوات الممثلين، وأحياناً آخذ بعين الاعتبار إن الأشياء التي أريدها منهم لا تكون فقط في الطريقة التي أطمح فيها للوصول إلى بغيتي. أعايش العمل على شكل دفقات شعورية ولا أفكر بالطبع إن هذا هو خياري الممكن والوحيد، مع أنني أحياناً أعتقد أنه بوسعنا أن نقبل السير في الطريق المعاكس، فيما لو كانت الطريقة التي أعمل بها هي الأسوأ لأنها

تنغص الحياة، وتصبح لوثة لا يمكنك ضبطها. وأنا أستطيع أن أعمـــل فقـط عندما أصبح ضحية للوثتي الخاصة بي..!!



في الأستوديو

نساء على حافة انهيار عصبي (1987)

تعال وأحكم وثاقي (1989)

مع انقضاء السنوات أخذت أحلام بيدرو آلمودوفار تكبر وتكبر، فيصور اثنين من أكثر أفلامه هووليودية وتعقيداً في الاستوديو. يبدأ أولاً مع كوميديا (نساء على حافة انهيار عصبي) ثم يتبعه بـ (تعال وأحكم وثاقي).

في الاستوديو يقوم بجولة، كما لو أنه يستطلع مدينة جديدة دُعي للإقامة فيها. يزور الممرات، والقسم الخاص بالبدروم، حيث تتركز هناك العلاقات الغرامية في (تعال وأحكم وثاقي).

يمسك آلمودوفار هنا بسلاح جديد في عالم الاخراج، وهو يخصصه لسبر الأغوار بشفافية واحساس حاد بالتأثيرية. يحيي الاستوديو هنا واحداً من الطقوس المحببة في السينما: سطوة النجم!..

كارمن ماورا وفيكتوريا أبريل صورتا مع آلمودوفار قصة حب من خلال الكاميرا، فيما النجم في استوديو آلمودوفار هو الألوان والديكورات التي تفرض أسلوباً صار معروفاً من الجميع. ومع (نساء على حافة انهيار عصبي) تبدأ قصة الحب بينه وبين الجمهور.

(نساء على حافة انهيار عصبي) كان في الأساس مشروع أفلمة (الصوت الانساني) لجان كوكتو، وهو أمر مفاجئ للغاية، ذلك أنه أصبح أكثر أفلامك كوميدية، ومن ناحية شكلانية هو أكثر أفلامك نجاحاً، ولكنه أيضاً من أكثر أفلامك أسطرة في مسيرتك الفنية.

هكذا تصير نقطة ضعف بديهية عندما تؤفلم هذا النص وأنت منطلق أبداً من فكرة الكتابة، ولأنني أحب المشهد الذي ذكرته أنت من (قانون الرغبة) المشهد الذي يضم ثلاثة نساء على المسرح. فلا يمكنني أن أخفي البتة إنه لدي رغبة جامحة بالعمل فقط مع كارمن ماورا لأرى إلى أين يمكننا الوصول.

لقد فكرت بـ (الصوت الانساني) لأنه عبارة عن حوار داخلي. وبما أنني أردت أن أعمل فيلماً مع ممثلة واحدة فقط، فهو كان مثالياً للحالة هذه. ودور المرأة المهملة الذي كتبه كوكتو جميل جداً، ولكن نصه لا يستغرق في الواقع أكثر من 25 دقيقة، وهي لم تكن كافية لفيلم روائي طويل لطالما رغبت في أن أعمله. وقد فكرت إنه من المفروض أن أروي ساعة من حياة البطلة، وفكرتي كانت أن أنقل الأحداث قبل يومين من نيوع الحديث الهاتفي. عندما وصلت إلى نهاية الثمانية والأربعين ساعة وجدت إنه أطول مما هو مطلوب، وأنه لدي شخصيات نسائية كثيرة وأن (الصوت الانساني) لكوكتو قد اختفى من القصة.. وبقي الديكور فقط. امرأة متشائمة تنتظر بالقرب من حقيبة تغص بذكريات الوصل مع الرجل الذي أحبت، وبالرغم من أن كوكتو لا يزال موجودا في الفيلم إلى حد كبير، إلا أن التأثير المسرحي يعود إلى جورج فيدو والكوميديا الرصيفية. وصلت إلى هنا من دون أن أعير انتباهاً لهذه التفاصيل، وبمجرد أن انتهيت من السيناريو عرفت إن هذا هو بالضبط ما أردت أن أقوله. وأنا أصور (نساء على حافة انهيار عصبي) أدركت أن الفيلم يتصل بذلك النوع من الكوميديات الأميركية والتي تأثرت هي نفسها بفيدو، وهي غالباً ما تكون أفلمة لنصوص مسرحية.

سيناريو (نساء على حافة انهيار عصبي) كتب للسينما، ولكنه يشبه في بنائه اقتباساً عن مسرحية. والغريب ان معظم أفلامي ولدت من استعراضات

مسرحية، والتي من دون شك بد توضيحها بشيء من بنية درامية مسرحية موجودة في سيناريواتي.. فيما أنا لا أعيرها أدنى انتباه.

في (نساء على حافة انهيار عصبي) كما في (تعال وأحكم وثاقي) كما في (في العتمة) الشيء المسرحي الوحيد هو واقعة سرد القصة المسجونة في فضاء واحد. لكن ايقاع وأسلوب هذه الأفلام ينتسبا إلى السينما، وأنت بوسعك أن تختار عدم تحمل مغامرة المسرحة كونها تدور في مكان واحد..

من دون شك، ولكن يجب القيام بمجهودات كبيرة لتحديد ملامح القصة من خلال التركيز على فعل واحد. لأنه عندما أجلس لأكتب – وربما بسبب من خيالي الزائد – فإن القصة تتطور بطريقة فوضوية قليلاً، وعموماً فإن أفلامي غالباً ما تتأذى من تهميش البطل.

في حالتي (نساء على حافة انهيار عصبي) و(تعال وأحكم وثاقي) جربت أن أركز على بعض الأبطال الأساسيين وهذا نلمسه بوضوح في (تعال وأحكم وثاقي) حيث الثنائي يعيش في منزل مقفل، فيما (نساء على حافة انهيار عصبي) تكون الشبابيك والباب في السكن مفتوحة دوماً وتسمح بالدخول والخروج للكثير من الناس.

يجب أن نضيف إلى قائمة أبطال (نساء على حافة انهيار عصبي) السكرتير الآلي للهاتف والذي أسندت إليه دوراً هاماً أكثر من الآلات الكهربائية المنزلية الأخرى في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) هنا السكرتير الآلي مؤهل للامتناع عن تقديم المعلومات وحتى بوسعه عرقلة التواصل...!!

أردت أن أستخدم السكرتير الآلي الذي يشبه مخلوقاً عجيباً، ولكنه للأسف لم يحظ بذلك الحضور الذي أردته له، وهو يعقّد الكادرات التي نرى

فيها الآلة في الكادر الأمامي، وفي العمق عندما تظهر بيبا. عندما أراد هيتشكوك أن يصور كأساً في كادر أمامي مع الأبطال في العمق فرض عليهم صناعة كأس ضخمة مزيفة. وقد نشأ لدينا الاحساس أن العدسة تحاكي حضور هذه المادة، ولكنها كانت في الواقع عبارة عن خدعة - نوع من المؤثرات الذي نستطيع معه أن نؤدي بشكل أفضل مما لو كان لدينا العدسة فقط كي ننتج هذه الخدعة في حالة سكرتير الهاتف الآلي.

قياس الشريط يميل نحو الكوميديا الأميركية.. هل هذه شاشة عريضة ؟

لا.. هذه 1.85، قياس عريض جداً، مثل قياس (كعوب عالية). وهو قياس راقٍ جداً بالنسبة للكوميديات. لكن في (نساء على حافة انهيار عصبي) لم أخضع لقوانينها. قياس الفيلم، الديكورات، البنية الدرامية لهذه الكوميديات، الأداء التمثيلي أيضاً والممثلين الذين يتكلمون بسرعة كما لو أنهم لا يفكرون بهذا الذي يقولونه. ولكن في كوميديا ما (يتم العمل قبل كل شيء في الكوميديات الأميركية بالقطات المتوسطة)، لا يتم تصوير ميكروفون بلقطات تفصيلية مثلاً، كما عملت أنا في المشهد المدبلج. والإيقاع أيضاً لا يخضع بالكامل لقواعد الكوميديات، ربما بسبب من عدم انضباطي والحرية الزائدة التي أشعر بها، وربما بسبب حقيقة أنه يوجد أشياء أردت أن أقولها وهي ليست كوميدية في الواقع. النهاية كوميدية نمطية، ولكن وقائع المشهد المدبلج مختلفة: أحدد معنى صوت هذا الرجل - صوت واحد يدفع بالنساء إلى الجنون، فيما تنجح امرأته هو بتفادي هذا الجنون، إذ يعود لها عقلها وتخرج من المشفى الذي كانت مسجونة فيه. وبالتأكيد أنا عملت الكثير من هذه اللقطات التفصيلية لفهم هذا الرجل وللميكروفون الذي ينثر صوته في كل الأرجاء.

أحب بداية الفيلم كثيراً. تربيط الكادرات على صوت لولا بيلتران وهي تغني "Soy in felliz"[1] وحتى استيقاظ بيبا..

لقد صممت كل هذه الكادرات سلفاً، ولكن كان يجب أن أهتم بالديكورات كثيراً. بالنسبة لي فإن الكوميديات هي نوع خادع جداً، وأنا أردت أن أبدأ الفيلم مع ماكيت مبنى تعيش فيه بيبا، وقد صنعت وهماً تضيئه الشمس التي تتسلل أشعتها من الشباك فيبدو وكأنه واقعي. وكان يفترض أن أقوم لاحقاً ببانوراما للسرير الذي تنام عليه بيبا، حتى يُفهم أن المبنى ما هو إلا واقع مصطنع. أذكر أنني أردت أن أعمل كل هذا في مشهد واحد ولكن النقص في المادة الخام اضطرني أن أقسم هذا المشهد الاستهلالي لعدة كادرات.

عمل المصور خوسيه لويس آلكايني في (نساء على حافة انهيار عصبي) كان ساحراً. من الذي كان يدير الاضاءة في أفلامك من قبل أن تعمل معه ؟

آنخل لويس فرنانديز، وهو رجل يغمره الحماس. ولكن عندما تعمل طويلاً مع شخص فإن العلاقة معه تتردى بسبب الميوعة والتعود. معي يجب أن يعمل المرء كثيراً، فأنا متطلب ودوماً أحث الطاقم التقني على أن يظهر لي قدراته، كما لو أن كل فيلم هو بمثابة نصر مهني لهم. هذه الحيوية وهذا الفضول يختفيان أحياناً مع مرور الزمن، أو مع التعب الجسدي، وهذان سببان اضافيان لأبدل المتعاونين معي. آنخل لويس أنجز عملاً رائعاً في (قانون الرغبة)، ولكنه في الفيلم الأخير كان شارد الذهن قليلاً. ليس دائماً تتحرك بنفس السرعة مع الباقين، وهذا يحدث في حالة أي نوع من العلاقات في

---

[1] – تعسةٌ أنا.

لحظة معينة، عندئذ يجب أن تقرر إما أن تستمر وحيداً أو مع أناس آخريـــن.. وهذا ليس مفرحاً دائماً.

بعد (نساء على حافة انهيار عصبي) المشهدية البصرية أصبحت أكـــثر تعقيداً في أفلامك.. حتى (كيكا) يعتبر فيلماً معقداً بهذا المعنى؟

أوافقك الرأي.. ولكنني لم أخطط لهذا عامداً. ببساطة هي نتيجة. بالنسبة لما تقول عن (كيكا)، فأنا أردت من ألفريدو مايو عملاً معقداً، ولكنـــه اقــترح بالمقابل أشياء مقبولة، وإن لم تكن الشيء الذي كنت أطمح إليه، وما هو مثـير هو التوتر الذي ينشأ عن هذا الذي تريده والطريقة التي يجرب الآخر فيــها أن يمدك به.

التصوير في أفلامك عموماً مشغول بدقة، ولكن من دون المبالغة فـــي مدى (نظافته).. هناك بعض المؤثرات.. ولكن ليس هناك أسلوبية أصيلـــة، وهذا يخلق توازناً جيداً..

حقاً.. أنا لم أهتم كثيراً بهذا الجانب. ثمة الكثير من المرشحات الضوئيـة والكثير من المؤثرات التي عمل عليها المصور، وهذا يحدث أحياناً حتى مــع المصورين الكبار. والعمل الذي نال عنه نستور آلمندروس أوسكاراً " Days of Heaven " 1978 – للمخرج تيرانس مالك، وهو نموذج عن فيلم يفـــرض فيــه المصور شخصيته بقوة، وهذا يمكن له أن يعتمد علـــى الفيلـــم. فـــي " Black Narcissus " 1947 للمخرج مايكل باول توصل المصور جـــاك كـــاريف إلـــى تصورات من هذا النوع.

أغنية لولا بيلتران تشيع الكثير من الدفء الانساني والعـــاطفي وهـــي ترافق صور صاحبات الجمال المثالي.. كيف خطرت لك هذه الفكرة؟

" Soy in Feliz " أغنية مكسيكية قديمة وهي تناسب قصة الفيلـــم. امـــرأة تقول عن حالها أنها تعسة كونها مهملة، وأعتقد أن لولا بيلتران هـــي مغنيـــة رائعة. في نهاية الفيلم تصدح أغنية أخرى بأداء من لا لوبي، وعنوانها " Puro teatro "[1]. يدور موضوع الكلمات هذه المرة عن امرأة تقـــول لشـــقيقها بأنــه خدعها وعمل منها أضحوكة.. هذه أغنية مناسبة للنهاية كما أعتقد.

خوان غاتي الذي عمل معك على تيترات (نساء علـــى حافـــة انـــهيار عصبي) مؤلف لتكوينات بصرية وتصميمات غرافيكية رائعة في أفلامـــك _ ومؤخراً أخذ يعمل على أفيشات هذه الأفلام، وكل ما يتعلق بها اعلانياً.. مـــن الذي يقترح الأفكار الأولى بخصوصها.. أنت أم هو ؟!

جرت العادة أن أقترح الأفكار عليه أنا. وأحياناً نجلس معاً على طاولـــة ونطالع كتباً وصحفاً وألبومات لأفيشات أفلام مختلفة... ونبحث عـــن أفكـــار يفترض إنها ستعطينا الإيحاءات البصرية التي نبحث عنها. أنا أسرق الكثـــير من الأفكار، من دون أن توجد صلة بين الفكرة الأصلية، وبين ما فكرنـــا بـــه نحن. ثمة اختلاف كبير، وهنا بالتأكيد يكمن عمل خوان.

عندما تهمل اللحظة لتقديم فيلم ما أكون دائماً ممتلئا بالأفكـــار. وعنـــدي رغبة عارمة أن أدفع بمجموعة من الأفكار في موضوع واحد، ولكـــن ذلـــك يكلف المال والوقت الكثيرين. يمكن لفيلم واحد أن يولـــد كميـــة كبـــيرة مـــن الابداعات، وحتى تحققها يجب أن تخلق توازناً بينها، وهذا شـــيء منفصـــل بالطبع. لقد نجحنا باستخدام ابرة مدهشة في (ماتادور) تقتـــل فيـــها البطلـــة عشاقها، وكانت مكلفة أكثر من بزة (بات مان)، وخلقت ابداعاً مســـتقلاً عـــن

---

[1] – المسرح النظيف.

الفيلم: تماماً مثل الفساتين التي صممها جان بول غوتيه في فيلم (كيكا). على أية حال سوف أقيم معرضاً يوماً ما لكل إكسسوارات أفلامي والديكورات التي شيدت من أجلها.

مع (نساء على حافة انهيار عصبي) تظهر في أفلامك بداية ابداعات بصرية تمتاز بالغنى.. الموبيليا التي تشارك في بناء الديكورات هل تصنع خصيصاً من أجل هذه الأفلام أم يتم شراؤها في لحظات الحاجة إليها ؟!

بعض المواد التي تمتلك خصوصية استثنائية يتم التوصية عليها _ على سبيل المثال طاقية المخلوق العجيب في (تعال وأحكم وثاقي). في أحيان كثيرة تجيء هذه المواد من سفري المتواصل في جميع أنحاء العلم، وكل الأشياء الزجاجية التي تراها في (كيكا) كنت قد اشتريتها بالتدريج، وبعضها غالية الثمن، قام بتصميمها فنانون إيطاليون، فأنا بحاجة لأن أعطي لنفسي توضيحاً بسبب استخدام هذه المواد من خارج جمالياتها، وأحياناً يجيء توضيحي متعالياً بعض الشيء، ولكن هذا ليس مخيفاً..!!

الألوان الصاخبة في ديكورات أفلامك هي إسبانية.. أليس كذلك ؟

نعم.. هي مغالية في إسبانيتها، ولكنها لا تستخدم في إسبانيا. وبالنسبة لي فهي تقدم شيئاً مثل جملة تقال عن المكان الذي جئت منه. الثقافة الإسبانية باروكية جداً عموماً بعكس الثقافة التي تجيء من لامانش، فهي تمتاز بحزم مخيف. حيوية ألواني هي طريقة لمنازلة الجفاف في جذوري أنا.

أمي ارتدت الثوب الأسود طوال حياتها تقريباً منذ أن كان عمرها ثلاث سنوات، فقد كانت محكومة بالحداد على أموات كثر في العائلة. وألواني كانت بمثابة جواب طبيعي على حداد أمي. ومماشاة للطبيعة الآدمية وضعت أمي

طفلاً كان لديه قوة حازمة في التعامل مع كل هذا السواد. لقد ولدت في لامانش، ووعيي تشكل خلال الستينات وقت انفجار ثقافة البوب. وبخصوص علاقتي اللاواعية بألوان الكاريبي، فتبدو كما لو أنني أحمل جزءاً من ذاكرة المقاتلين الاسبان في طريقهم نحو العالم الجديد.

على أية حال لا تنسوا أن آلمودوفار اسم عربي، ناهيك عن إنه لدي ميول طبيعية لاستخدام الألوان وهذا يجيب على صفاتي الشخصية كما يجيب على صفات أبطالي وهم باروكيون في سلوكهم، والانفجار اللوني يناسب هذا النوع من الدراما الذي أعمل عليه.

هل لديك لون مفضل ؟

هذا يعتمد على المرحلة التي نكون فيها. في زمن (كعوب عالية) عملت على تركيب لوني من الأزرق والأحمر. والأحمر يحضر دائماً في ألواني ولا أعرف لماذا ؟! ولكن ربما يوجد ايضاح ما. في الثقافة الصينية الأحمر هو لون المحكومين بالموت، وهذا يعطيه خصوصية لون انساني، لأن المخلوقات الانسانية كلها محكومة بالموت، ولكن الأحمر أيضاً بحسب الثقافة الإسبانية _ هو لون الاثارة والدم والنار.

وأنا أعود إلى أرشيف " El Deseo " تكون لدي الاحساس بأن المادة الغرافيكية والبصرية تتأهل وتصبح أكثر أهمية مع كل فيلم جديد تعمل عليه.. هل هذا هو ما تطمح إليه ؟!

بالتأكيد نعم، لأن هذه ليست مادة فقط ترافق الفيلم، بل هي تمتلك قوة مستقلة. قطعة سينمائية هي أمّ لأشياء كثيرة تضفي قوة ابداعية خاصة سنكتشف من الآن فصاعداً أن لها جذورها في الفيلم. هذا ما يحدث مثلاً مع

الموسيقى الأصلية التي توضع خصيصاً من أجل عنوان محدد وواضح. هكذا يمكن قياس الخصب الخاص بالفيلم.

الفيلم خصب ولكن أنت من يشرد ؟

أخاف أن أجيب بنعم..!!

كيف تتصرف في الواقع ؟ وثمة من هو منهمك بالتوثيق والبحث ؟!

لولا هي من يهتم بالتوثيق ونحن نطلق عليها (الكتاب المقدس) وهي من تطلعنا على كاتالوغات المنتجين وكتب التصاميم وصور المجلات.

مصممو الديكورات هم من يعملون على الأشياء التي تجمعها أنت ؟

عمل مصممي الديكورات متكامل. أنا لا أقول أريد هذا المزمور، إذ في حالات كثيرة أحاول ألا أكون مفهوماً، لأنه لا يوجد قطعياً في رؤوسهم المزامير التي أتحدث عنها. لكل فيلم عندي قصة مع الألوان. وبهذه الطريقة أصبح واضحاً، وإطلاقاً لم أمتلك أسلوباً لأي فيلم أعمل عليه، كأن نقف ونقول: نريد أن نعمل ديكوراً من نوع معين.

بالمقابل هناك خلط في الأساليب كما هو حال كل فن حديث. وهكذا يبدو من الضروري اعطاء حيثيات بخصوص الأسلوب فقط، وغالباً ما يكون هذا مسألة ارادة أحب أن تكون موجودة لدى الجميع، ولهذا هم يصبحون مجانين معي، فأنا لا أتبع الكتب والقوانين وإنما ذائقتي الخاصة.

أنت من يختار الموبيليات التي تعجبك أثناء سفرك ؟

نعم أنا من يختار جزءاً كبيراً منها خلال سفري الدائم الذي فسح المجال أمامي لأكتشف ثقافات وجماليات جديدة. قطعة واحدة يمكنها أن تجلب لي

الكثير من السعادة من دون أن يكون هناك حاجة لأعرف إلى أي ثقافة تنتمي، وما يهمني فيها أنني أعجبت بها من النظرة الأولى.

هل تحافظ على علاقتك مع المبدعين الآخرين الذين يعملون في أفلامك؟

نعم أحافظ على علاقاتي مع كل مبدعي إسبانيا، منذ نهاية السبعينات ومطلع الثمانينيات، فهذه هي الفترة الأكثر ثراء في ثقافتنا. هم أصدقائي لأننا نجونا ولم نغادر هذه الدنيا، فلدينا ما نقوله.

أما زلت على اهتمامك بمبدعي الأفانغارد والمواهب الشابة ؟

إطلاقاً.. لم أصنف في الحركات الفنية التي سجل على قوائمها كل المبدعين الذين عملت معهم. ولم أسأل أبداً ما إذا كنت طليعياً أم لا ؟.. ما يهمني اليوم هو ما يقوم به فنانو اليوم وما إذا كانوا يبدعون أشياء جديدة، أنا أعمل في السينما، وهذا الفن لم يتقدم كما هو الحال بالنسبة لفن الرسم. وحتى كبار المخرجين لم ينجحوا حتى الآن بإعطاء ذلك الدفع للسينما كما فعل فنانو المدارس التكعيبية، والسوريالية، والدادئية، والانطباعية والتجريدية في الرسم.

السينما لم تنجح حتى الآن في أن تتجاوز نفسها. وهكذا فإن بعض "منتسبي" الأفانغارد لم يجدوا أمكنتهم في الفن السينمائي. في العموم أنا لا أميل للعمل مع المبدعين الشباب، فهم يجهدون لعمل أشياء مجنونة، وان كان هذا يحدث أحياناً.

لنعد نحو (نساء على حافة انهيار عصبي).. القصة تبدأ بصوت من خلف الكادر، وهو صوت بيبا وهي تشركنا بحياتها الخاصة وهي حياة قلقة ومبعثرة. استخدام الصوت بهذه الطريقة لا نصادفه غالباً في أفلامك.. وهذا شيء مستهجن أن نجده في هذه الكوميديا..

صوت بيبا الذي تتحدث عنه نتج عن مشكلة تقنية صرفة، فقد أزعجني المشهد الذي ذكرته. وكي أربط هذه الكادرات ببعضها استخدمت الصوت بهذه الطريقة، وهو الصوت الذي أصبح أساساً لكل شخصيات الفيلم. وبما أن النتيجة كانت إيجابية فقد قررت أن أستخدمه في نهاية الفيلم، مع أنه كان خفيضاً إلا أنه أعجبني لأنه يوضح حالة بيبا.

شاهدنا خوليبتا سيرانو في (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) ثم في (متاهة الرعش) و(ماتادور).. كيف تعمل معها ؟

خوليبتا ممثلة كبيرة، وكان يمكن لها أن تصبح جينا رولاند الإسبانية. ولكنها لا تملك طموحات الممثلات في الانتماء إلى شلة معينة، ولهذا فإن مسيرتها اعتمدت بشكل كبير على من يطلبها للعمل. وخوليبتا لم يسعفها الحظ لتظهر كل ما لديها في السينما، ولقد أحببتها كصديقة منذ أن تعرفت عليها في مسرحية مشتركة، ومن قبل أن أبدأ تصوير (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي). وهي ممثلة تراجيدية عظيمة، ومثل كل الممثلات الكبيرات فإنها تمتلك مؤهلات كوميدية، وفي فيلم (نساء على حافة انهيار عصبي) كانت مثالية في دور الزوجة وهي تذكرنا قليلاً بالشخصيات الاغريقية التراجيدية المحكومة بمصير واحد ولا تصارع ضده. عندما نراها على دراجة نارية وشعرها يتطاير نحس كما لو أنها تفارق هذا المصير. خوليبتا كانت ضرورية كي تمنح الثقة للطاقم الذي أعمل معه من دون أن يتحول إلى مجرد مقلدين..!!

هل أنت من اختار الملابس التي كانت ترتديها ؟

نعم فقد اكتشفت ملابس كور خيكس وأردت توضيبها في حالة خوليبتا. أحب هذه الملابس التي تعود إلى الستينات، فهي تمتلك وظيفة درامية في الفيلم، إذ أن الدور الذي تؤديه خوليبتا هو دور امرأة انطفأت قبل عشرين

سنة، وبالنسبة لها فإن هذه السنوات غير موجودة. ولهذا فهي تحتقر ابنها لأنه أثبت لها أن عشرين سنة مرت في وقت جهدت فيه كي تحس بالزمن الذي عاشته مع ايفان. هذا عنصر درامي قوي ومؤثر، لأن الشخصية كوميدية. عندما تصوب خولييتا مسدسها نحو بقية الشخصيات، فهي تعكس هوسها العاطفي، لأنها ترغب في الواقع بتدمير كل الذكريات التي تخص علاقتها بايفان، ففي كل مرة تعاودها ذكرياتها معه تتناوشها الاضطرابات. ولكنها تدرك أن ما تقوم به لتدمير هذه الذكريات هو عبث، فايفان ما يزال حياً، ومخرجها الوحيد هو أن تقتله.

في هذا النوع من الكوميديا غالباً ما تكون نهاية القصة بعكس نهاية (نساء على حافة انهيار عصبي)، فقد كانت من أجمل مشاهد الفيلم.. كيف توصلت إلى هذه النهاية ؟!

هذا شيء لطالما شاهدته في المسرح الكلاسيكي. وهي في الفيلم بمثابة اكسير سحري يبدل حياة الناس الذين يتناولونه وينقلهم إلى عوالم أخرى كما في (حلم ليلة صيف)، فثمة دواء سحري وهو من يعيد روس إلى امرأة حقيقية، وتقول لكارمن بعد أن تستيقظ أنها قد فقدت عذريتها في الحلم. لا أعرف كيف فكرت بهذا المشهد ولكنه من المحتمل أن أكون قد كتبته أثناء التصوير.. وقد عملت على أساس أن أشحنه بمنطق الفعل والمعرفة.

(نساء على حافة انهيار عصبي) يمتلك مواصفات ليست موجودة في أفلامك. ثمة آلية ممتازة في السيناريو، ورؤية اخراجية تميزه عن البقية..

الفيلم في العموم تميزه السلاسة، وهي تنبع من دون شك من السيناريو. فبعد ان اختفى كوكتو من الفيلم انخلق العالم الأنثوي بشكل رائع في المدينة بحيث ينتظم فيها كل شيء، والكل لطفاء.. والمشكلة الوحيدة في هذه الجنة

الأرضية أن الرجال يستمرون بهجران النساء. هذه تيمة ساحرة للكوميديا: سائق التكسي يغني وهو بمثابة ملاك حارس لبيبا، فيما الصيدلانية تظهر مثل ساحرة في الفيلم. ثمة هزل واضح في القصة كلها، فالحياة في المدن مليئة بالتناقضات. (كيكا) كان مشابهاً في بنيته السردية لهذا الفيلم ولكن موضوعاته جاءت معكوسة: الأبطال يعيشون في جحيم حقيقي، فالحياة في المدن بعد الحرب العالمية الثانية تتحول إلى عذاب حقيقي والطريقة الوحيدة للنجاة تكمن في الخلاص بالدرجة الأولى.. تماماً مثل كيكا التي تغتصب وتقول لزوجها: "أتعرف.. إنهم يغتصبون النساء كل يوم، وهذا حدث معي الآن ؟!" وهي بكلامها لم تسعَ إلى خلق حالة درامية لحالتها. سيناريو هذا الفيلم كان أكثر صعوبة من سيناريو (نساء على حافة انهيار عصبي). فالقصة فيه أحادية الجانب وخطوطها أقل، وهي من دون شك أكثر تعقيداً بالنسبة للمشاهد.

بعد (نساء على حافة انهيار عصبي)، وبعد أن أدمن الجمهور على وجود كارمن ماورا في أفلامك.. أنت بدأت تصوير (تعال وأحكم وثاقي) مع فيكتوريا أبريل.. كيف اخترتها ؟

(تعال وأحكم وثاقي) كان فيلماً عن ممثلة شابة، أكثر شباباً من كارمن. بالطبع ليس هذا هو السبب الوحيد الذي أدى إلى نهاية تعاوني معها. بعد (نساء على حافة إنهيار عصبي) أصبحت علاقتنا مستحيلة لأسباب شخصية، فقد ولدت المشاكل بيننا من الطريقة الحيوية التي أعمل بها مع الممثلين، وهذا سبب ألماً كبيراً لنا نحن الاثنين.. على أية حال تظل هذه قصة طويلة، فأنا كنت قد اقترحت الدور على فيكتوريا، والذي كان على صلة بدور ماريا بارانكو في (نساء على حافة انهيار عصبي)، ولكن لسبب أجهله لم تقبل به واعتذرت. وهكذا فإن فيكتوريا كانت هي الممثلة التي فكّرت بها، فمواصفات

بطلة (تعال وأحكم وثاقي) تتطلب ممثلة بوسعها أن تتحرك بسهولة ويسر. ناهيك عن أنني كلما أرى فيكتوريا أعجب كثيراً بالجانب المعتم فيها، بقوتها الداخلية، وبرأيي كانت مثالية للدور.

كيف عملت مع فيكتوريا أبريل، وهي على عكس كارمن ماورا وانطونيو بانديراس.. فهي لم تكن ممثلة نمطية عندك ؟

يجدر الانتباه إلى أن منهجها في العمل لا علاقة له بمنهجي. فيكتوريا تريد دوماً أن تكون واثقة تماماً قبل أن تقدم على تصوير أي مشهد. وحتى لو هيأت لها كل مشاهدها سلفاً، فإن أشياء كثيرة قد تظهر أثناء التصوير وهي لم تكن قد اعتادت على الارتجال بعد، فهذا كان يقلقها ويربكها.

لم أرد منها أن تقرأ دورها شفهياً حتى تظل انسيابية بالكامل وهي فهمت هذه الطريقة التي أعمل بها بعد أن أخذت بعين الاعتبار إنه ليس هناك حاجة للتفكير، فأنا من أكون قد فكرت بكل شيء، وهي مطلوب منها فقط أن تكون متوقدة الذهن حتى تلتقط أدق الأشياء.

لقد كانت منزعجة من الشخصية التي سوف تؤديها، فهذه المرأة كانت جاهزة لأن تنفجر وأن ترفرف، ولكنها كانت في نفس الوقت خجولة وهي تعمل على تجميع أحاسيسها الخاصة وأكثر مشاعرها بساطة ورقة مثل أي إنسان عادي.. وهذا سبب الخوف لها لأنها اضطرت إلى الاقتناع وهذا ما لم تكن تريده من جانب علاقة شخصية مع الدور.

علاقة شخصية ؟! هل تعني أنه على الممثلة أن تعيش طوال الوقت مع دورها حتى خارج موقع التصوير.. وهل ينبغي لك أن تتعرف على حياتها الخاصة حتى تكون في موقع الإلهام الذي تريده أنت ؟!

.. لا.. أنا لا أتدخل أبداً في الحياة الشخصية للممثلين، فإذا ما أردت من ممثل أن يعكس لي قسوة الألم، فأنا لا أضطره إلى التفكير بأبيه المتوفى منذ خمس سنوات. الذي يحدث إن الممثلين يقفون أمامي كما لو أنهم عراة، وأنا لا أستطيع أن ألحظ أشياء هم يسعون إلى إخفائها دوماً، وعندما يمس هذا طبيعة عملنا فإنني أضطر أحياناً إلى أن أحشر أنفي في صراعات داخلية قاسية. في (تعال وأحكم وثاقي) كان صعباً على فيكتوريا أن تقول لشقيقتها في الفيلم "أنا معجبة بك" بطريقة عادية.

من الناحية التقنية أستطيع أن أحمل هذه الفارزة أشياء شبيهة، ولكنني أريد أكثر من ذلك. لا يستطيع الممثل أن يكذب على المخرج، والشيء الذي تم تنفيذه تقنياً ببساطة لا يكفي بالنسبة لي. كان يجب على فيكتوريا أن تتعلم أن تقول (أنا معجبة بك) وكان من الأفضل أن تتعلمه في الحياة لأن هذه هي الطريقة الوحيدة لأن يظهر متقناً على الشاشة.

وكما ترى فإن القصة لا علاقة لها بالتدخل في الحياة الشخصية لأي ممثل، فعندما تصبح المشاكل الشخصية هي مشاكل في الأداء، فإن الحياة نفسها يجب أن تصبح دروساً.

مع هذه العلاقة العميقة مع الممثلين هل تترك أحياناً مكان المخرج لحساب الانسان العادي الذي يعطي شيئاً من نفسه وليس فقط من مهنته ؟

إطلاقاً، فعندما أطلق هذه المسائل الشخصية لدى الممثل، فأنا أكون في المقدمة. أريد من الممثل أن يقبل بالمغامرات العاطفية، وأكون أنا نفسي قد قبلت بها أيضاً. في العلاقات المتبادلة بيننا أنا آخذ مكان المخرج رمز السلطة، وهذا جيد بالنسبة للعمل وإن أدى إلى تعقيدات كما في حالة كارمن.

عندما رأيتك وأنت تصور فيلمك تولد لدي الانطباع بأنك متطلب للغاية بخصوص العلاقة مع الممثلين ولا تتنازل البتة، ولكنك رقيق درجة أنك لا تصبح ديكتاتوراً وأنت تقود الأمور بحزم..!!

ثمة شائعة عني تقول إنني أشبه مصاص دماء. في الحقيقة أنا لا أتصرف هكذا، وإن كان سهلاً تصورها بهذه الطريقة. الممثلون يتكلمون كثيراً عني، وهم بذلك عملوا مني أسطورة. أنا لست ديكتاتوراً ولكنني لست مرآة معروضة للبيع. والقسوة تجيء مما يراه الممثلون في مرآة مشابهة، وهم يرون أنفسهم فيها ولا يستطيعون الكذب عليها. والحق أنني لا أعرف ما إذا كان جيداً أن تعطي للممثل وعيك بالأشياء التي تقوم بها لأن هذا غالباً ما يوحي بالخوف.

وفي حالتي أنا لا أعمل دوماً بهذه الطريقة، فهذا يعتمد على الممثلين أنفسهم. مع انطونيو بانديراس أتعامل كطفل، وأنا أعرف ما الذي أقوم به في أفلامي، فيما هو لا يعرف، ولكن لا أحد يمكن أن يؤدي دوره مثله هو، وأنا أحب كثيراً أن أتعامل مع ممثل مثل انطونيو يملك هذه الأهلية الجسدية وهذا الحماس المتقد، الذي يذكرني بالحيوانات المتوحشة. بالمقابل مثلاً أنا أعطي كارمن وفيكتوريا كل ما هو على صلة بأدوارهن، رغم إنهن يمتلكن وعياً تقنياً واضحاً بخصوص عملهن، كما يمتلكن حماساً كبيراً يحسدن عليه. وبالتأكيد فإن وجود هاتين الخصلتين لديهن يثير اعجابي. عند الممثلين الأميركيين الذين تربوا على منظومة (ستوديو الممثل) اكتشف المنهج وأراه مثلاً عند روبيرت دي نيرو وأظل بخصوصه محتفظاً بمسافة فاصلة لأنني لم أعد أؤمن به. جين فوندا تظل المثال الأكثر سطوعاً على المؤدي المدهش، وهي عن طريق فهمها الخلّاق لتقنية الممثل تتحول إلى درس فعال.

تقنية تمثيل نكتشفها باستثناءات لدى الممثلين الفرنسيين..!!

دعني أفكر.. نعم.. مدرسة التمثيل الفرنسية مختلفة. وأعتقد أن التقنية لا تلحظ بشكل عام. والممثلون الفرنسيون عادة يقدمون ما هو أفضل وكان قد حسم لصالح الممثلين الأميركيين. وهذا لا يعني إن الممثلين الفرنسيين يمكن لهم فقط لعب أدوار من الدرجة الثانية، أدوار تجيء من الحياة ومن الأرضية التي يقف عليها الممثلون الأميركيون وهم يؤدون أدواراً محض نمطية.

جان غابان ممثل تقني كما هو لينو فينتورا، وهما يوسعان من دائرة موهبتهما بالاعتماد على شخصيتهما بالدرجة الأولى.

فيما اعتبر (نساء على حافة انهيار عصبي) فيلماً ناجحاً، جاء (تعال وأحكم وثاقي) بمثابة إبداع شخصي جداً. وكما أذكر من قبل الحديث عن ولادة الفكرة، فإن الموضوع الأساسي في جميع أفلامك يضيف مستوى جديداً لكل فيلم على حدة..

أعتقد أن (نساء على حافة انهيار عصبي) هو فيلم شخصي بقدر الأفلام الأخرى، لكن موضوعه مباشر أكثر وأقل سرية. في هذا الفيلم أنا أتحدث عن الرجل والألم الذي يستدعي الغياب وفي (تعال وأحكم وثاقي) أتحدث عن الألم الذي يُطلب حضوره عندما لا يكون محض اختيار.

هذا يعيدنا للحديث ثانية عن زواج شخصين يعيشان في نفس البيت. (تعال وأحكم وثاقي) أكثر درامية من (نساء على حافة انهيار عصبي)، وهذا هو بالتأكيد ما يجعله شخصياً أكثر. ليس صحيحاً أنني أتماهى مع كل شيء يقوله انطونيو بانديراس في الفيلم، فأنا أفهم مشكلته الأساسية جيداً: أزمة العشيق وهو يحاول أن يبين للآخر أنه يحبه، فيما هو لا يفهم حقيقة مشاعره

نحوه. والشعور بعدم الثقة الذي يحضر دائماً في الحب، فأنا لدي الحاجة لأن يقولوا لي يومياً إنهم يحبونني، وهذا من الأشياء الجديدة التي أصادفها كل يوم. والحب يمكن له أن يفارقنا في كل لحظة، وثمة الكثير من الأشياء في (تعال وأحكم وثاقي) ولكن الأساسي يظل من دون شك هو كفاح ريكي (انطونيو بانديراس) لأن يصبح إنساناً عادياً. أي أن يكون لديه سيارة وبطاقة ائتمان، وامرأة، وعائلة، وبيت وكل قيم البرجوازية الصغيرة. بالطبع أنا أظهر هذا بسخرية عالية ولكن أعرف إنه بالنسبة لأناس لا يملكون شيئاً يصبح هذا بمثابة حلم كبير أن يصلوا إلى كل شيء يرغبون به.

ريكي يتحصن داخل روحه البدائية الحيوانية بإحساس كوميدي يقلد الواقع فيه، وبما أن الأطفال هم من يقومون بتقليد الأشياء ومحاكاتها، فإن انطونيو يظهر في الفيلم كما لو أنه طفل في العاشرة.

في نهاية (في العتمة) ثمة راهبة تؤسس عائلة غريبة مؤلفة من راهب ونمر. وفي (قانون الرغبة) كارمن تتفحص شخصية من يظل يتحدث عن حياته المشتركة مع أبيه الذي يختطفه إلى المغرب ليجري له عملية إعادته إلى امرأة. ثمة ما هو مبرمج في أفلامك بغية تفجير العائلة التقليدية، وخلق عائلة جديدة أكثر غرابة وإن كانت أصبحت واقعاً..!!

العائلة بالمعنى التقليدي لا تشعر بالسعادة، ولكن كما الحيوان لديه حاجة من حيوانات غيره، فإن المخلوق الإنساني أيضاً لديه الحاجة من المخلوقات الشبيهة به، فهو يؤسس في نهاية المطاف لعائلة من أقرب أصدقائه (...). هذه العائلات الجديدة ليست تقليدية، ولكنها عائلات حقيقية، تعكس الحاجة الواقعية للارتباط، تماماً كما هو حال بيبي وابنتها وكارمن في فيلم (قانون الرغبة)..!!

في (نساء على حافة انهيار عصبي) شخصية بيبا تعكس ميلها نحو حياة عائلية هادئة في القرية، ولهذا هي ترعى كل هذه الحيوانات على شرفتها. أحس بنفسي قريباً من بيبا لهذا السبب، فأنا أعيش نفس الحنين إلى الحياة العائلية المستقرة...

في (تعال وأحكم وثاقي) أبني القصة كلها حول هذه الرغبة. ولكن في (كعوب عالية)، فإن القصة تتعرض لعائلة تؤسسها ريبيكا مع المحقق الذي يصدمها وهو يحاول أن يجعل منها طفلة، كما لو أن هذه المرأة الشابة قد تزوجت أمها.

هكذا فإن هذا يمثل موضوعاً لا ينتهي. وهذا كله جنون، فهناك ريكي الذي لم ينضج في (تعال وأحكم وثاقي) وريبيكا الأنيقة، ولكن غياب أمها منع نموها بشكل طبيعي، وأنا أحب كثيراً شخصية هذه الفتاة. العلاقات العائلية غالباً ما تكون خطرة، ويمكن أن تكون عقداً نفسية. ريبيكا التي لا تنمو وعندها حاجة ماسة لأن تكون بجانب أمها. وهي لا تتصرف أمام أمها كابنة، بل كزوجة.

وأعتقد جازماً أن النساء لديهن معوقات واضحة في هذه المنطقة، وهكذا فإن ريبيكا هي تلك التي تؤسس عائلة مع المحقق كما في (تعال وأحكم وثاقي)، والنسوة هن من يقبلن ريكي في العائلة التي تديرها لولا الشقيقة الكبرى لمارينا. وفي نهاية الفيلم فإن ريكي يصبح لديه ثلاث أمهات، وهذه نهاية متفائلة، ولكن لو استطعت أن أتتبع هذه القصة لأصبحت كوميدية أكثر: كنا سوف نرى كيف يقلد ريكي الأب.

أحب كثيراً تلك المشاهد من (تعال وأحكم وثاقي)، والتي ينظم فيها ريكي ومارينا من خلالها حياتهما بوداعة في المنزل ويتقاسمان التزاماتهما

بوصفهما ثنائياً تقليديا. لدي إحساس أنه كان من الضروري أن تؤسس لحالة غريبة وغير مستحبة حتى تقدم هذه اللحظات العادية من حياتهما. هذه الحميمية لا نجدها في أفلامك الأخرى.. أو قل هي تبقى في الظل..

هذا الجزء من الفيلم مستوحى مباشرة من حياتي الشخصية. ولكنني أعتقد أن هذه التجربة يملكها الكثير من الناس. أن تتعرف على خطوات الآخر وهو يعود إلى البيت، فإن هذا مؤثر.. أن يفتح الباب ويعلن هذا الآخر عن حضوره.

وهذه الحالة التي نتحدث عنها تصبح في الفيلم كوميدية للغاية: ريكي يعلن عن حضوره قائلاً "هذا أنا"، عندما يدخل حتى لا يستثير حفيظة مارينا، ذلك إن هذا الحضور مقلق لها في البداية. ولكن ريكي يدير أكرة الصنبور وهو يقوم بهذا الذي يمكن لأي رجل أن يقوم به وهو مع صديقته.

هذه الأشياء الصغيرة تحمل معنى قوياً جداً في حالة كحالتي يصفها الفيلم. هذه هي القاعدة العامة: كل شيء يحدث عبر ممر عندما تأخذ العناصر من الملخص وتنقلها في شيء آخر.

(تعال وأحكم وثاقي) يبقى هو الأكثر حرارة.. (قانون الرغبة) فيلم حار وحساس، وهو صدى لمسيرة ممثلة أفلام البورنوغرافيا مارينا والتي تشاهد مقطعاً من فيلم قصير أنت صورته بنفسك. ما هو إحساسك وأنت تصور هذه المشاهد الرقيقة في الفيلم... هنا يتم خلق الوهم، وهو لا يتوقف عند الموضوع البورنوغرافي وسوقيته ؟!

وأنا أخرج هذا الفيلم كنت أسعى نحو المؤثر البصري وهو ما ليس موجوداً في أفلام البورنو. وعندما نستثني لقطة متوسطة، فالكاميرا تصور

الممثلين في لقطات كبيرة، فهي تركز على الوجوه تقريباً. وهم هنا يعكسون فرط سرورهم على الأجساد. أنا أفخر كثيراً بالمشهد الغرامي في فيلم (تعال وأحكم وثاقي)، فهو طبيعي وفرح، وأنا أبين فيه مستقبل الثنائي حيث سيكون لديهما دوراً مؤثراً فيما بعد.

بالتأكيد هنا يظهر جلياً وواضحاً أن ريكي ومارينا قد التقيا، وفيما هي لا تتذكر شيئاً، فقد كانت تحت تأثير المخدر يقول هو لها كيف انقضى اللقاء الأول. ويذكرها بوعده للعودة والبحث عنها، ولكنها تكون قد نسيت تماماً، لأنها مارست الحب مع رجال كثيرين والعديد منهم قال لها نفس الشيء. ولكن من دون سابق إنذار " ينفذ " هو إليها في العمق، فتتذكر وتصرخ: (نعم أتذكرك).. هذه لحظة ممتعة جداً.

(تعال وأحكم وثاقي) هو حكاية ورومانسية سحرية ولكنهم هاجموه لأنهم هم من أفسد القصة التي يحكيها الفيلم بسادية مرعبة. وفي أميركا شاهده الناس هناك وكأنهم كانوا بانتظار إله ما يخرج منه.. على أية حال أنا مرتاح جداً له، بالرغم من أنه تضرر لأنه ظهر بعد (نساء على حافة انهيار عصبي).

(تعال وأحكم وثاقي) يرتبط بشكل وثيق مع الزمن. ريكي يسأل مارينا كم يتطلب من الوقت حتى يثبت لها أنه زوج جيد. بهذا المعنى الفيلم هو ابداع مخرج مأخوذ بفكرة الزمن.. أليس كذلك ؟!

الزمن الفيلمي يتساوق مع هذا الواقعي.. هذا جاء من اللاوعي ومثل الكثير من الأشياء التي أعمل عليها. والحق يقال أنه مذ كنت صغيراً أخذت بفكرة الزمن. ومذ كنت في سنت العاشرة أبديت اهتماماً بكل المبدعين الذين ظهرت مواهبهم وهم في مثل سني. مثل موتسارت الذي ألَّف مقطوعات موسيقية في الوقت الذي لم أكن قد فعلت فيه شيئاً بعد. ولاحقاً فهمت أن جان

أرثور رامبو كتب قصائد عظيمة وهو في الثامنة عشرة من عمره وأنا كنت قد أصبحت في هذا العمر أيضاً ولم أكن قد فعلت شيئاً. بحثت عن وجهة أخرى واكتشفت كاتباً بدأ الكتابة وهو في سن الأربعين، وأحسست أنه قريب جداً مني، وكان بمثابة دواء شافٍ.

دائماً كنت مضغوطاً من عامل الزمن، وهذا ليس له علاقة بالشيخوخة، بل بالرغبة بطريقة من الطرق أن أتسجل في الزمن، وأن أفعل شيئاً يكون مرتبطاً به. في المنزل الذي عشت فيه قبل عدة سنوات كنت بدأت أجمع آثار كل شيء عملته من قبل: كتب _ ديسكات _ أفلام وذلك في الممر الكبير، ومن دون أن أردها إلى تحويطتي الإبداعية، فهي انتقلت إلى شيء مثل استعارة الزمن.

الجانب المعكوس في الخديعة

كعوب عالية (1991)

كيكا (1993)

في الإطار البدئي للأمنية، يصبح الأستوديو هو إطار حياة آلمودوفـــار. شيء مثل المنزل الذي يملك دوماً نظرات نحو عـــروض أخـــرى. مشـــاهد ومسرحيات، الكاباريه وصالة الموسيقى في (كعوب عالية). تصوير الأزيـــاء والكولاجات في (كيكا)، وقبل كل شيء الاستعراض في التلفزيون والذي يأخذ في هذين الفيلمين دوراً كبيراً.

الخديعة في كل مكان، والخير والشر، وثمة هنا ميلودرامـــا أحاســيس تنفجر. في (كعوب عالية) برهان كبير عن الحب: الأم وهي تحاول أن تـبرئ ابنتها من أسلحة القتل.. فيما كيكا تكشف الجانب المظلم من الخديعـــة. يبنـــي آلمودوفار في الأستوديو " أدغالاً " من المدن المجردة، والتـــي تقودنـــا فـــي المحصلة النهائية إلى (كيكا)، الماكييرة الشابة التي تبحث عـــن مكانـــها فـــي القصة، حيث تكون البراءة في نفس الوقت سلطة فوق طبيعية وضعف خطـــر. الأبنية في الأستوديو تماثل كابوساً في عالم مظلم بلا قلب يبدو فـــي حـــالات كثيرة وكأنه محكوم بالدفاع عن نفسه.

بعد عرض (قانون الرغبة) بقليل تذكر أنت في بعض اللقاءات لصحفيـــة عن مشروع يحمل عنوان (كعوب عالية)، وكان يبدو أن الســـيناريو جـــاهزاً إلى حد ما. الحديث أخذ يدور لاحقاً عن فيلـــم حمـــل فـــي النهايـــة نفـــس العنوان..!!

لا.. ليست الأمور كذلك. قبل أن أصور (نساء على حافة انهيار عصبي) كتبت سيناريو (Tacones lejanos). للأسف لم أنجح في إكماله، والشيء الوحيد الذي بقي منه هو العنوان. ولكن القصة بشكل أو بآخر ترتبط بـ (كعوب عالية)، لأنه يتحدث عن أم وابنتيها. لقد كان مشروع فيلم عن الفلامنكو.. نار ورعب، وأنا أحب هذه العناصر الثلاثة. تدور القصة عن راقصة فلامنكو مصابة بالعرج، وقد قضت أمها في حريق شبَّ في بيتها، أو على الأقل تكون الابنة مقتنعة بهذه النهاية.

في الواقع الأم لا تزال على قيد الحياة، وهي أم كاثوليكية ومتزمتة جداً ولديها أفكارها عن الخطيئة، وهي تتوارى في حياة ابنتيها مثل الشبح. تقيم هذه الأم في بيت ابنة لها، وتتفاجأ هذه الأخيرة من أن الشبح يستطيع أن يأكل وأن يعيش بشكل طبيعي. وتقوم المرأة الشابة على أعصابها بمصارعة الشبح، حتى تجن وتحرق البيت، وتصاب الأم هذه المرة بتشوهات وحروق بالغة ولكنها لا تموت.. تصبح دون ملامح ومثل شبح حقيقي هارب من فيلم رعب. تسافر إلى الجنوب عند ابنتها الأخرى التي تملك منزلاً صغيراً عند شاطئ البحر. وعندما تقوم الابنة بممارسة الحب تظهر لها الأم عند النافذة كي ترعبها. لقد كانت قصة ممتعة عن الحياة مع كوابيس الأم.. ولكن لسوء الحظ لم أكملها..!!

موضوع فيلم الرعب يحضر كثيراً في إبداعاتك من باب الغمز.. تيترات المقدمة في (ماتادور) هي عبارة عن تشكيلات نمطية عن هذا الرعب وفي (تعال وأحكم وثاقي) نرى أفيش (سارقو الجثث) 1956 _ لدون سيغال في غرفة ماكياج مارينا. باعتقادي أن أفلام الرعب تهمك، فأنت كثيراً ما تفكر بالمشاهد وبالسعادة التي تنتج عن شعوره بالخوف وهو يخضع لهذه

المؤثرات. وهي أيضاً تتلاعب به من خلال الصدمة البصرية عبر شخصيات قوية كتلك التي تحدثنا عنها بحجة المخلوق المتنكر في (تعال وأحكم وثاقي).

مخلوقات تيترات (ماتادور) تجيء في الواقع من أفلام رعب سيئة للغاية؟.. وهي أكثر إبداعات جيسي فرانك إمتاعا وأكثرها تمثيلاً للمواضيع التي صورت في ايطاليا وإسبانيا خلال الستينات. في (تعال وأحكم وثاقي) أدخلت الديكور أفيش (سارقو الجثث) لدون سيغال، وهو فيلم أحبه كثيراً لأن هؤلاء السارقين كانوا بمعنى من المعاني مثل الهيروين الذي يقوم على خطف الأجساد.

لقد تملكتني الرغبة كثيراً لأن أصور فيلم رعب، ولكنني لا أعرف حتى اللحظة ما إذا كنت سأتمكن منه، فاهتمامي الخاص بهذه الموضوعة يرتبط بأشياء كثيرة، فسينما الرعب لا تقدم مخاوفنا، بل أكثر الأشياء عتمة فينا، فهذه الأفلام تتعامل مع الجسد الانساني بوصفه مادة بدائية ولكن من منظور سوريالي بالكامل تقريباً، فالجسد مشوه ومقطع، وهو المنظر الطبيعي للفيلم، حيث يحدث كل شيء فيه تقريباً، وهذا مثير للاهتمام، ذلك إن هذه التيمة مفتوحة بالكامل وبمعنى من المعاني نحو الكوميديا، وهي تعن على بالي بقوة.

عندما تصور فيلماً هل تفكر بالمشاهد وتتخيل رد فعله ؟!

أنا أعتبر نفسي مشاهداً كبيراً، وأذهب إلى السينما بشكل منتظم، كما أنني أحب اكتشاف الأفلام الجديدة. أصور أفلامي وأنتظر من الناس أن يشاهدوها، من دون أن تكون لدي الرغبة بالتحاور مع هؤلاء المشاهدين لأن حضورهم في هذه المرحلة تجريدي للغاية. لا أخرج أفلام رعب حيث تكون مشاركة المتفرج مهمة حقاً، ويكون الحوار مباشراً جداً.

كيف تمر من السيناريو المعنون بـ (كعوب عالية) إلى الفيلم الذي يحمل العنوان نفسه ولكنه لا يروي نفس القصة ؟

أنا لا أتوقف عن كتابة السيناريوات حتى وأنا أصور أفلامي. بدأت كتابة (كعوب عالية) وهو الفيلم الذي " أحببته " من قبل أن أكمل تصوير (تعال وأحكم وثاقي). فكرة البداية كانت تكمن في مشهد الاعتراف عبر التلفزيون، وهذا شيء لطالما رغبت بأن أراه في بث تلفزيوني، وبما أن هذا الشيء لم يحدث إطلاقاً، فقمت أنا نفسي بكتابته. وعندما أنهيت العمل في (تعال وأحكم وثاقي) أعدت قراءة بضع صفحات كنت قد كتبتها، وقد أعجبتني، لذلك دأبت على اختيار العنصر النسائي الذي يمكن له الاعتراف في بث تلفزيوني مباشر وبحثت في نفس الوقت عن خلفيات الأبطال.

عندما رافقتك في موقع التصوير تخيلت إنك تبحث عن إثارة من نوع ما مع ليتال الذي يتخفى بشخصية المحقق ودومينيغر. (لعب الدورين ميغيل بوسي)، ولكن بعد مشاهدة الفيلم استمديت إحساساً معكوساً – وبالتأكيد إن الغموض حول هذه الشخصية المزدوجة لا يهم كثيراً إلى هذا الحد، والمشاهد المتأمل بوسعه أن يكشف عن مؤامرة مع التيترات، لأن اسم ميغيل بوسي يظهر فوق صورة ليتال.

لا.. لم أرد أن أخلق إثارة من أي نوع. وهذا كان ممتعاً من دون شك. لكن المهم بالنسبة لي كان قبل كل شيء ريبيكا (فيكتوريا أبريل) ألا تعرف أن ليتال يخفي أيضاً شخصية المحقق دو مينيغيز. وكان يجب أن يكون متأكداً من أنها لم تتعرف إليه بوجهيه المختلفين، وواحدة من احتمالات تطور هذه الشخصية هي أن يكون ليتال هو قاتل زوج ريبيكا، حتى يتحرر بهذه الطريقة من خصمه. بالطبع كنت سألجأ إلى حلٍ من هذا النوع فيما لو أردت أن أخلق

إثارة. واقعيا فإن كل أبطال الفيلم هم قتلة، حتى ريبيكا كادت أن تكون قاتلة بالرغم من تغيرات طرأت على السيناريو ببطء شديد. والاحتمال الآخر أن أرهن نفسي لشائعة جنائية حول متابعات المحقق دومينيغيز، ولكن في المحصلة النهائية لجأت إلى شيء بديهي للغاية، بديهي جداً، حتى أنه بدا مفاجئاً- ريبيكا تعترف بجريمتها، ولكن لا أحد لا يصدقها.

وهذا كان بمثابة تمرين يهمني كثيراً: البطلة تعترف ثلاث مرات في الفيلم، واعترافاتها هي تفكير بازدواجية الإحساس، وهذه تشكل مغامرة، ولأنه كان من الممكن أن يتسبب ذلك بحماقة أن تقوم ممثلة واحدة بتأدية ثلاث مونولوغات وهي تعترف بالشيء نفسه. لكن فيكتوريا نجحت في أداء ثلاث اعترافات مختلفة.

ولقد كانت هذه (الأداءات) مؤثرة للغاية ورائعة. وفي نفس الوقت غير متوقعة وأكثر تعقيداً بخصوص المذنب الذي يستخدم غالباً من قبل هيتشكوك على سبيل المثال.. هل ريبيكا مذنبة أم مذنبة مزيفة وهي في كل مرة من يُتهم ؟وفي الوقت الذي يكون فيه الاعتراف واقعة سلبية نكون نحن ضحيتها، يصبح الذنب بالنسبة لريبيكا بمثابة احتكار لأنها تستخدم معرفتها بحسب مصالحها. هذا شيء تجريدي إلى حدٍ ما، ولكنني آمل أن أكون قد أوضحته في الفيلم، فعند ريبيكا يختفي في الواقع المحاور في الاعتراف.

وهي دائماً تعترف أمام الرب أو أمام القانون. وريبيكا تضبط اعترافاتها من دون أن تبدي اهتماماً بالرب نفسه أو بالقانون، وهذا عنصر مهم بالنسبة لها، فهي في نفس الوقت هدف أخلاقي. وعند اعترافها الأول تظهر ريبيكا أنها وحيدة تماماً، وأنها لا تملك سوى عدسة كاميرا تلفزيونية تتحدث إليها. وهنا يدور الحديث عن صدقية المعلومة كونها لا تكشف أشياء حدثت. وهي

تصل إلى حدودها القصوى في كلماتها ذلك إنها تحس بأن ذلك محض عقاب: الابنة تعترف وتتهم مباشرة أمها وزوجها مستعينة باعترافها..

مثلما تستخدم الأم اعترافها كي تنقذ ابنتها في المحصلة..

هذا حل توضحه هي بشكل جيد في الفيلم، عندما تقول إنها لم تكن كريمة، وتريد في نفس الوقت أن تبقي لها ميراثها الأكبر: الأختام فوق سلاح الجريمة. وهذه الأختام تقدم الحب الذي تفتقده لابنتها، ومن أجل هذا ريبيكا تحتفظ بها كأنها كنز.

عندما يقول المحقق لريبيكا إنه لا يستطيع أن يتهم أمها، لأنه ما من أدلة ضدها، يتجمد وجه فيكتوريا، وتجيبه إنه إذا ما لزمته الأدلة، فسوف تجد له هذه الأدلة. بهذا الحزم تصبح البطلة ملهمة للخوف، وقد قلت لها إن لديها سحنة شريرة، وإنه يجب علينا أن نراجع المشهد قليلاً، حتى لا تبدو مرعبة وقاسية.

عندئذ صدر عن فيكتوريا تعبير ألم عميق، ولكن كان ينبغي أن أتعامل معها اخراجياً بحزم أكبر فكما كارمن ماورا لا تعي ما تقوم به، فإنها هي أيضاً لا تعي ذلك، وعندما تحضر المسدس لتضع عليه أختامها نحس هنا بأن البطلة تحترم موت أمها.

وفي الحالة الثانية عندما تسألها ماريسا ما إذا كانت تحمل سلاحاً، فتهز فيكتوريا رأسها بالايجاب ولا تسلمها إياه، وتسألها عما إذا كانت واثقة مما تنوي القيام به. عندئذ ترد عليها ماريسا بشكل طبيعي: – نعم – وتعطيها فيكتوريا المسدس على مضض، فهي تحتكر جزءاً من الألم جراء عقدة ذنب تتحكم بها بخصوص أمها، ولكن في نفس الوقت تحترم قرارها. ومهما يكن ففي المحصلة الأم هي من تقرر.

هكذا فعندما تكتب فإنك لا تأخذ بعين الاعتبار كل هـــذه المفارقـــات. إذ يجب أن يكون حاضراً أمامك كل وجوه الممثلين، طالما هم يؤدون أدوارهـــم حتى تحس بهم. السيناريو الصريح والموجه غير موجود، ويجب أن تخضعــه للامتحان أثناء التصوير وأمام أبطال من عرقٍ ولحم ودم حتى تتأكد فعلاً مــن جودته.

عندما تلاحظ ريبيكا الأحذية بتلك الكعوب العالية وهي تعبر الشارع تبدأ بسرد ذكريات من طفولتها يدوي فيها وقع هذه الكعوب وهي تعلن عن عــودة أمها إلى البيت. وفيما بعد تلتفت هي نحو السرير، ولكن بيكـــي تمـــوت فـــي الوقت الذي تتحدث فيه. هذا مخيف لأن الأم كان يمكن أن تقـــول لـــها إنـــها تحبها، لأنه لم يتوفر لديهن الوقت للإحساس بهذه العلاقة. وريبيكا يجـــب أن تقوم بالأداء بنصف اعترافها أمام متوفاة..!!

(كعوب عالية) أكثر أفلامك تعقيداً، وأكثرها ثـــراءً مـــن وجهـــة نظـــر نفسانية بحتة..

إطلاقاً، فإذا لم أفكر بالجمهور، فإن كل شيء يصبـــــح مجـــرد خدعـــة استعراضية.. فهذا الجانب في الفيلم هو الحسم بالنسبة للمشاهد.

بالعلاقة مع انغمار برغمان وفيلمه (سوناتا الخريـــف).. لمـــاذا هـــذا التناص في أحد حوارات ريبيكا ؟!

أنا أتحدث في أفلامي عن كل الأشياء والتي هي جزء من الحياة ومـــن تجاربي.. وكما ذكرت لك فأنا مشاهد حيوي. بالأمس شاهدت فيلم (العـــرض) 1978 لجون كاسافيتش وقبلته بوصفه اعترافاً أتواجد أنا فيه. هذه العاطفة القوية الأقوى التي دهمتني منذ شهر، وسوف أكون فخوراً إذا ما عملت فيلماً شـــبيهاً

به، ففيه كل العناصر التي أحبها في السينما: ممثلة، مسـرحية، علاقـة مـع المخرج، عشيق، ممثل وهناك محيط غامض من الألـم. أداء جينـا رولانـد مذهل، وجوان بلونديل[1] أكثر من رائعة في دورها، بعكس كل ما اشتهرت بـه من كوميديات سينمائية، فإذا ما استلهمت مخرجين آخرين في أفلامـي فـهذه علامة وهي جزء من السيناريو.

لتوضح فيكتوريا العلاقة مع أمها تستطيع أن تتحدث عن حياتها الخاصة، ولكنها تختار الحديث عن (سوناتا الخريف)، لأن هذا الفيلم هو أيضاً جزء من حياتها. هناك من يقول الآن إنني أخوض مغامرات أقل كمخرج. وأنا أعتقـد إنه إذا لم يكن الأمر كذلك، فأنا على الأقل أعمل على أشياء أخرى..

يوجد لدينا بطلين حتى يفهما بعضهما يأخذان بالحديث عن فيلم برغمـان – هذا مشهد مغامر للغاية لأنه من الممكن أن يصبح مضحكاً. فيكتوريا تملـك حواراً من ثلاث صفحات، وهو يتحدث عن (سوناته الخريف)، وهـي بـهذه الطريقة إنما علاقتها توضح مع أمها.

وقبل أن أصور قلت لها إن هذا المونولوغ يمكن أن يقتل الفيلـم، وقـد صورنا المشهد خمسة عشر مرة. وفيه يمكن أن نتابع الإحساس غير العـادي الذي تملكه وهي تؤديه خطوة بخطوة من الناحية التقنية. لقد تولد لدي انطبـاع هائل بأننا أمام استعراض حقيقي كما في المسرح لأن أحداً لم ينبس بنبت شفة في موقع التصوير.

كل الطاقم التقني افترش الأرض وأخذ يراقب مسـتمتعاً، وحتـى هـذه اللحظة لم أكن قد اختبرت مثل هذا الإحساس في أي من أفلامي.

---

[1] – جوان بلونديل (1906 – 1979) ممثلة أميركية اشتهرت بأدوارها الكوميدية في ثلاثينات القرن الماضي.

عندما جئت إلى موقع تصوير (كيكا) كنت تصور مشهداً طويلاً بهذه المواصفات، أرى هنا علاقة واحدة مع المسرح وهي غالباً ما تحضر في أفلامك. تحدثنا عن هذا بمناسبة (نساء على حافة انهيار عصبي)، ولكنك في (كعوب عالية) يبدو لي أنك ذهبت بعيداً...

لا.. أعتقد أن (نساء على حافة انهيار عصبي) يبقى هو الأكثر مسرحة في أفلامي. لماذا نقبل على (كيكا) بهذه الطريقة؟.. أعتقد أن ذلك حدث عن طريق المصادفة، فعندما جئت إلى موقع التصوير كنت أنا أعمل على هذا الكادر - المشهد. وفي النهاية ظهر أن هذا غير ممكن بسبب عوز الثقة لدى الممثلين والطاقم التقني.

من الصعب إنجاز كل شيء في إطار الكادر - المشهد، فأنا لا أصور عادة أشياء كهذه، ولكن أريد أن أعمل شيئاً مماثلاً، وإن كنت أفتقد إلى الصبر اللازم.

ثمة خطر جوال في قلب هذا العنصر الفيلمي، يتمثل في ضياع بعض ردود فعل الأبطال وفيما بعد المشاهد نفسه. وهناك الاحتمال المثالي بأن تصور هذا المشهد والكاميرا في حركة دائمة.

(كعوب عالية) فيلم بمونتاج أقل، وبوصفه وحدة عضوية فإن الإيقاع فيه يتأتى من المحتوى الداخلي في الكادر: أداء الممثلين، ديناميكية الحوار.. ما هو المعنى الذي يحمله المونتاج عندك ؟

المونتاج واحد من القضايا التي تهمني كثيراً وتمتعني. وأنت محق تماماً في قولك إن الإيقاع ينخلق عندي عموماً من محتوى المشهد نفسه ومن ديناميكية الحوارات ومن أداء الممثلين.

(كيكا) على سبيل المثال لديها وفرة في الإيقاع، وهذا لا يعني أن كادراته قصيرة وأن هناك إنتقالات مونتاجية كثيرة فيه. من الخطأ الاعتقاد أن الإيقاع يمكن أن يولد من تربيط في الكادرات فقط. الكادر يجب أن يحمل إيقاعه الداخلي في المحصلة النهائية، وكل واحد من هذه الكادرات إما يجب أن يحمل معلومة جديدة عن الموضوع أو أن يتركها وهي بحاجة للتوضيح. وعلى كل كادر أن يروي شيئاً، فهذا هو مفتاح ايقاع الفيلم.

المونتاج يهمني كثيراً، وأنا محظوظ لأنني عملت مع نفس المونتيّر في كل أفلامي. خوسيه سالسيدو مدهش في لمس التفصيلات الأخيرة التي يخلقها المونتاج. وعمل هذا المونتيتير يفرضه العمل نفسه، وهو يملي بالطريقة التي أصور بها. والآن عندما أصبحت أملك الكثير من المال أعمل على (دوبلات) كثيرة أثناء التصوير، وصرت أصور المشهد الواحد من عدة وجهات نظر، وأجرب بهذا المعنى أن أصور مشهداً من خلال وجهة نظر كل بطل حتى تتوفر لدي امكانيات مونتاجية قد تفيد في بناء الفيلم، مع أن بنية الفيلم يجب أن تكون متوفرة في السيناريو نفسه، ولكن الحكاية الفيلمية تتطور على طاولة المونتاج.

على أية حال أنا اكتشفت أن تصوير (الدوبلات) ممتع من وجهة نظر العمل مع الممثلين أنفسهم، فأحياناً يكون لدي فكرة مجنونة عن الطريقة التي يجب على الممثل فيها أن يؤدي دوره. ومن قبل أنا لم أستطع أن أكرس (دوبلاً) واحداً لفكرة مجنونة لم أكن متأكداً من تأثيرها، واليوم أستطيع أن أصور المشهد بجدية وأن أعمل (دوبلاً) مع فكرة مجنونة طرأت على تفكيري. لقد قمت بذلك أثناء تصوير كعوب عالية) وأثناء المونتاج اخترت (الدوبلات) بطريقة آلية. عملت هكذا أيضاً في (كيكا)، ولكنني حفظت في هذه المرة أكثر المشاهد جاذبية وسحراً.

في (كعوب عالية) و(كيكا) بدأت العمل على المونتاج أثناء التصوير.

هل هذا منهج جديد في عملك.. وإذا ما كان كذلك فلماذا اخترت العمل بهذه الطريقة ؟!

دوماً أعمل بنفس الطريقة. فإذا لم أقم بالمونتاج تجدني منهمكاً بالتصوير. يقتلني الإحساس بالعمى، فهذه مغامرة لا تحتمل.. أن تصور كل شيء ثم تجيء لمشاهدة كل ما صورته، وأنت تفترض أن بوسعك توظيف هذا هنا أو هناك. إذا ما قمت بالمونتاج أثناء التصوير، فيمكن لك أن تتحكم بمجريات الأمور وفي أي لحظة تريد.

مهم جداً أيضاً أن تحس بإيقاع الفيلم أثناء التصوير، إذ يمكن حل المشاكل في وقتها من دون تعقيدات تذكر، هكذا فأنا أعتبر أن التصوير هو لحظة خيرية لأنني أذهب إلى المونتاج من بعدها في كل يوم بعد أن أنام قليلاً. أسبوع بعد الانتهاء من تصوير (كعوب عالية) كان قد تم توليفه، فالعمل بهذه الطريقة يوفر لك إمكانية الحصول على الفيلم بطريقة ميسرة وفي وقت قصير.

في حمأة عملك على تصوير (كعوب عالية) رأيتك وأنت تقوم بنفسك بأداء بعض المشاهد حتى تعطي دفعاً واقعياً لأداء الممثلين في الفيلم.. هل تلجأ كثيراً إلى هذا المنهج ؟!

نعم فأنا أملك خامة ممثل جيد. وفي نفس الوقت عندما أصور فإنني أحس بأن الأدوار كلها تسيطر عليّ وتملكني لأؤديها جميعها حتى أبين للممثلين ما الذي أريده منهم. ولكن لا أستطيع أن أقوم بهذا في الفيلم بوصفي ممثلاً حقيقياً، فأنا لا أريد لأحد أن يشاهدني وأنا أصور في هذه الحالات، لأن هذه مسألة شخصية. وشقيقي أوغسطين هو واحد من أشد المعجبين بي يريد

أن نصور فيلماً تسجيلياً عني وأنا أصور فيلماً حتى يريني كيف أعمـل مـع الممثلين، ولكنني أصارحك بأنني أخجل قليلاً، ذلك أننـي أعتـبر دومـاً أن الممثلين يقفون عراة أمام المخرج، وأنا أحس بنفس الطريقة عندما أمثل، فـلا أعود أرى شيئاً، إذ لا يوجد شيء خارج (البطـل)، عندمـا تعيـد اكتشـاف شخصيتك الطبيعية، وتحس بالغرابة أكثر.

في (كعوب عالية) تبدو الموسيقى في حالة ممتـازة ومنسـجمة مـع التصعيد الدرامي الذي نلمسه في الفيلم، فيما كانت في أفلامك السابقة مثـل لحظات وثائقية.. فكما نراهم يغنون مع ماكنمارا في (متاهة الرعش) ويتـم تقديم فواصل شعرية مرتبطة بالفضيحة لدى لوليس ليون في (تعال وأحكـم وثاقي).. فيما الموسيقى والأغاني هي بمثابة كل لا ينفصم عن الموضـوع.. هل هذا هو هدفك في الفيلم..؟!

أبداً.. من أجل (كعوب عالية) اسـتمعت إلـى مجموعـة كبـيرة مـن المقطوعات الموسيقية كي أستخدمها في الفيلم، لأنني اعتقدت أنها عنصر مهم له، وفي المحصلة النهائية اخترت أغنيتين: " Piensa en mi"[1] و"un ano de amor"[2] واللتين أصبحتا صرعتين في دول عديدة، وهذا البحث كان إلى وقت قريـب محض صدفة. اذ كان يجب أن أكتشف أغاني لمغنية مثل بيكي ديل بـارامو وهي في بداية مشوارها الفني.

"piensa en mi" أغنية شائعة جداً في مكسيكو، أدتها لولا بيلتران ومؤلفـها هو أوغسطين لارا، وهو يعتبر بمثابة بطل قومي هناك وكان متزوجـاً مـن

---

[1] – فكرٌ بي.

[2] – سنة حب.

ماريا فيليكس، ولكن البعض لا يعرف هده الأغنية في إسبانيا. أعجبتني بصوت تشافيلا فارغاس وهي من وزن مغنيات مثل اديث بياف، وقد سمعناها تغني في (كيكا) أغنية (luz de luna)[1].

" Piens en mi " أغنية إيقاعية، ولكنها بأداء تشافيلا تفقد كل حبورها وتصبح حزينة. وأنا استخدمت هذا التوزيع في (كعوب عالية). " un ano de amor " تغنيها ليتال بطريقة "play back" في استعراضها، وهي أغنية فرنسية لـ (نينو فيرير) ويوجد منها نسخة إيطالية بأداء مينا، وهي تملك صوتاً عظيماً. في هذا الفيلم كان اختيار الأغاني بمثابة استعلاء على السيناريو، وقد عملت عليها من قبل أن أصور حتى يتوفر لدي الوقت لكتابة نسخة إسبانية من هذه الأغاني، فبعد أن اخترتها كان يجب أن أجد صوتاً لماريسا، وقد أرغمتها على أن تجرب الفساتين و(الأصوات) حتى أرى ما الذي سيميز حضورها في هذا الفيلم، وقد اقترحت على لوسي كاسال أن تنفذ الأغنيتين لصالح الفيلم، وقد بدا هذا غريباً إلى حد ما، فكما لو أنني أردت من جوني هوليداي أن يغني بعض bluette، لأن لوسي كانت معروفة كمغنية روك في إسبانيا. هي قبلت هاتين الأغنيتين وتحولت هي نفسها إلى صرعة.

الأغاني عندك تسلط الأضواء على القصة التي ترويها في الفيلم، كما هو حال " soy infeliz " و" Puro teatro " في (نساء على حافة انهيار عصبي). ونفس الشيء في (قانون الرغبة) عندما يكشف أنطونيو بانديراس عن ولهه على خلفية أغنية للوس بانتشوس: " Lo Dudo "[2] والتي يقول مطلعها: " أشك في هذا.. أشك بأن أحداً سوف يكتشف الحب النقي أفضل مني "... هذه

---

[1] - ضوء القمر.

[2] - أشك في هذا.

الكلمات تحتل مكاناً ضرورياً في الحوار، فالقصة تمرر للمشاهد من خلال الأغنية وقليلاً من خلال الموسيقى نفسها، بغض النظر ما إذا كانت مؤلفة خصيصاً من أجل أفلامك..!!

الموسيقى لديها وظيفة روائية مهمة. كيكا نفسها في الفيلم ترتبط بنوع محدد من الموسيقى. وكل بطل لديه موسيقى يحبها. لقد اكتشفت كونشيرتاً مجهولاً لبيريز برادو ملك المامبو وهو موسيقى مرعبة وتجريدية، وهي كانت مثالية لحالة أندريا في الفيلم، فيما اكتفيت في حالة كيكا ببعض ايقاعات المامبو. الفيلم كما تلاحظ بني على مجمعات روائية لا أحدد فيها الحركة الداخلية، بل أستخدم الموسيقى كعنوان لكل مجمع روائي على حدة.

في الجزء الرابع والأخير من الفيلم، وهو مستقل إلى حدٍ كبير عن المجمعات الأخرى، فهو يتبع نوعاً مختلفاً والموسيقى تستخدم فيه بطريقة مختلفة. فهذا المجمع يبدأ عندما تخرج روسي وحيدة إلى الشارع، وفيه أستخدم موسيقى لبرنارد هرمان، استخدمها ألفريد هيتشكوك في (بسايكو) وهي تساعد في اكتشاف الجريمة الغامضة من خلال مشهد من فيلم " The Prowler " لجوزيف لوزي ويعرض له التلفزيون.

وأعتقد جازماً أن برنارد هرمان هو الموسيقي الذي يؤثر بشكل ممتاز على انتباه المشاهد وحتى عندما يختاره السينمائيون لأفلامهم أقوم أنا بتحوير موسيقاه وأستخدمها في قصة أخرى كما هو حال (كيكا). وهذا تعشيق ممتع..!!

عندما يذهب رامون ليتحدث مع نيكولاس يفوح منزل هذا الأخير برائحة ميت، فجثة المرأة (تؤدي دورها بيبي) لا تزال هناك، ويعتقد رامون إن هذه الرائحة تعود لجثة أمه وهو لم يتقبل انتحارها. وعندما يقترب رامون من

حوض الاستحمام حيث ماتت أمه، يجد جثة أخرى. موسيقى كورت فايل هي بمثابة تشاؤم أمومي عاطفي ورقيق. في نهاية المشهد استخدمت (مامبو) آخر مستلهم من لاكومبارستيا، وهو تانغو معروف جداً، أعيد توزيعه الكترونياً، وهو يعطي طاقة محفزة لزوج كيكا. مامبو متفائل ولكنه صارم إلى حدٍ ما.

فكرة أن تستخدم ميغيل بوسيه في (كعوب عالية) هل تعود إلى شهرته في إسبانيا وأميركا اللاتينية ؟

لا.. لقد عملت له بروفات مثل كل الممثلين ، فدوره معقد لأن فيه خطوط كثيرة. لم يكن سهلاً إيجاد رجل بوسعه أن يتذوب في الدور وأن يبدو مقنعاً كمخنث، والوحيد الذي كان بوسعه أن يصل إلى هذا الشيء هو ميغيل.

الموسيقى التصويرية في (كعوب عالية) من المقطوعات المتبقية لريوتشي ساكاموتو، ونحن لا نسمعها إلا قليلاً في الفيلم مع أنها مؤلفة خصيصاً له ؟!

لم تعجبني أبداً. من الصعب أن تجد مؤلفاً خلق ليكتب موسيقى مناسبة ومثالية لفيلم ما، فليس لديه الوقت الكافي للكتابة والتأليف. ثلاثة أسابيع أو أكثر هو الوقت بين المونتاج وميكساج الصوت، في (كعوب عالية) اخترت قطعتين لتيترات المقدمة، والاعتراف الثاني لريبيكا، من تأليف ديفيز. وهي موسيقا إسبانية مستوحاة من الفلامنكو وهذا شيء غير معهود البتة. مايلز ديفيز هو المؤلف الموسيقي الوحيد القادر على تحويل الموسيقى الإسبانية إلى موسيقى قوية ومعبرة. التيمة الأولى التي نسمعها عندما تكون ريبيكا وحيدة وتنتظر أمها اسمها "Soledad"[1] في الأندلس. بعد اعترافها الثاني أمام المحقق دومينيغيز

---

[1] – العزلة.

تذهب ريبيكا إلى المقبرة وتلقي بحفنة تراب فوق رجلها، وهنا أستخدم التيمة الأخرى لمايلز ديفيز وهي تسمى " Salta ". وفي هذا الأسبوع المثير الأتباع الذين يشاركون في هذا الطقس يغنون للسيدة العذراء وأصواتهم تسمى هنا "salta" – أي صراخ الألم وهي ترتبط بموت المسيح. مايلز ديفيز يكشف بالترومبيت عن شكل للصوت الانساني، وهذه تكاد تكون استحالة، وقد كان هذا المعادل الموسيقي للألم مثالياً بالنسبة لريبيكا. ومع ذلك فإن في الفيلم ثمة جذور لموسيقى أخرى. سرقت من جورج فنتسن مقطوعتين من (علاقات خطرة) من دون أن ألفت انتباه أحد، وقد سمعنا هاتين المقطوعتين عندما ترجع ريبيكا إلى السجن بسيارة شحن. أنا أحترم فكرة سرقة موسيقى كتبت لفيلم آخر، فأنا بذلك أعطيها معنى جديداً وأثبت فيها حياة جديدة.

لماذا تذهب إلى إنيو ميروكوني وعمله كلاسيكي بالأساس، فيما فيلمك (تعال وأحكم وثاقي) لا يعد فيلماً كلاسيكياً ؟!

لست مهووساً بما يقوم به ميروكوني، ولكنني أحب موسيقا أفلام الويسترن التي كتبها هو. لقد كان حراً بلا ارتباط عندما كنت أبحث عن مؤلف موسيقي لفيلمي، فيما كان مايلز ديفيز مشغولاً وهو من كنت أريده للفيلم. احتفظت بالنصف فقط من موسيقى ميروكوني وأهملت الباقي. وهذه مشكلة أعاني منها دوماً عندما أوصي بموسيقى أصلية لأفلامي. كنت أريد من ميروكوني أن يكرر المقطوعة الأساسية كما في فيلم رومان بولانسكي (المغفل) في (تعال وأحكم وثاقي). وأنا هنا لا أريد أن أتناول المؤلفين الموسيقيين بالسوء، فوقتهم للعمل في الكتابة الموسيقية للأفلام لا يسمح لنا بمحاكمة عادلة لهذه النوعية من الإبداع. فأنا عندما أجلس للكتابة آمل دوماً أن أعطي شيئاً جديداً. وعلى هذا فإن موسيقياً ما يملك وقتاً قليلاً لإبداع أشياء هو

يعرفها تماماً لا يجب محاكمته، وهؤلاء الذين قدموا نتاجات مستقلة للسينما مثل جورج ديلريو، نينو روتا، برنارد هيرمان يظلون قلة.

يعجبني كثيراً غوران بريغوفيتش وقد بحثت عنه لموسيقا فيلم (كيكا). ولكنه عندما جاء إلى مدريد كنت قد انتهيت من مونتاج الفيلم، وكنت قد عرفت بالضبط ما هي نوع الموسيقا التي أريد له. وهكذا لم يعد بوسعه أن يفعل شيئاً، فقد اخترت مقطوعات موسيقية مختلفة.. أمر مؤسف على أية حال.بالنسبة لفيلم (كيكا) لم يكن لدي من يؤلف موسيقى له، وأنا كنت قد خلطت الألحان والأغاني التي أحببتها، وقد أعجبتني النتيجة للغاية، وإن كانت هذه طريقة معقدة للعمل بسبب حقوق المؤلف.

عندما تقول بيكي ديل بارامو إنها كانت مغنية _ بوب ثم أصبحت سيدة مخملية. هل هذا غمز من ناحية النقد وعلاقته مع أفلامك التي ذكرتها من قبل ؟

ثمة الكثير من السخرية في هذه الجملة، لأن بيكي تضحك وهي تتحدث عن نفسها. أعتقد أنه في سن الأربعين بوسعك أن تكون مخرج - بوب، ولكن ليس مغنية - بوب. البوب موسيقى شبابية ومن بعد الوصول إلى سن معينة يجب أن تغير أسلوبك أو تصبح مثل بيكي أو أن تضطر أن تكون مبالغاً في السخرية. ولكن هذا لا يحدث بنفس الطريقة في السينما.

في فيلم (كعوب عالية) من خلال شكله الميلودرامي يتبع النموذج الكلاسيكي السينمائي، ثمة شيء هووليودي في الفيلم...

من الطرق المختلفة في عمل الميلودراما أنا اخترت الأكثر أناقة من بينها. كنت أستطيع عمل ميلودراما خالصة مثل كاسافيتس، أو ميلودراما

فاخرة مثل أبطال دوغلاس سرك[1]. وبالتأكيد أنا أفضل الجمالية الهووليودية، فهذه هي الطريقة التي أرى بها القصة، ولدي إحساس قاطع بأن هذا يقربها أكثر من المشاهد. وأنا أعترف أن الخدعة في السينما تجذبني أكثر من أي شيء، ولكنني أعبد العرض وإن لا يمكنني أن أصور سيناريو مشابه بهذه الطريقة الطبيعية.

لا أستطيع أن أتصور أنني أعمل في هذا الاتجاه، فأنا أستطيع أن أقوّم هذا ولكنني لست مهيأ لأن أعمله. عندما بدأت عملي في السينما كان يجب أن أؤدي شيئاً مختلفاً، وبالتأكيد هذا يهمني بوصفي مخرجاً، فهنا تظهر الخدعة التي تعود في أصلها إلى هووليود، وقبل كل شيء للميلودرامات التي ظهرت في أربعينات وخمسينات القرن الفائت.

لقد ظهرت مع الاجتياح اللوني للسينما. وبالنسبة لي كان توجهي منطقياً نحو هذه الجمالية في (كعوب عالية)، لأن شخصية الأم المغنية التي تعود إلى عالم الاستعراضات تبدو قصتها قريبة من نجوم السينما الأميركية. الفيلم يذكرٌ بأدوار لانا تيرنر أو جوان كراوفورد وحتى بحياتهن، فالعلاقة بين لانا تيرنر وابنتها التي تقتل عشيقها، والعلاقة العاصفة التي ربط جوان كراوفورد بابنتها كريستينا. بهذا المعنى فإن الصدام جزء طبيعي من اللغة والعالم الذي يدور الحديث عنه.

هذا خيار منفتح للغاية بما يتعلق بأبطال الفيلم ولكن بخصوص العلاقة مع سينما اليوم يمكن القول إن خيارك رجعي ومتزمت ؟!

---

[1] – دوغلاس سرك (1897 – 1987) مخرج دانمركي. بدأ عمله في أميركا في بداية الأربعينات من القرن الماضي. ولد في هامبورغ وعمل في السينما الألمانية. وتعد أفلامه الهوليوودية من الميلودرامات المهمة في تاريخ السينما.

يعجبني نموذج الأفلام التي لا يعمل عليها اليوم أحد. ويعن على بـــالي كثيراً أن أوضح أن الجمهور بوسعه الاهتمام بهذه النوعية. فعندما يريد أحد ما أن يكون عصرياً فعليه ألا يقلق بهذا الخصوص. يجب أن تــروي الحكايــات التي يحبها بالطريقة التي تحب. تحدثنا عن نهايات القرن وعن رفقته الغيبيــة. وهو يوقظ ما قد أصبح في الماضي. يوقظ الأشياء التي أحببناهـــا. وإذا مــا أصبحنا غيبيين فإنه يمكن لنا أن نعود نحو الماضي، وهذا بالـــتأكيد ســوف يكون أسلوباً شخصياً محضاً.

نحن لا ينبغي أن نقلق بخصوص العمل الأصلي، حتى نبــدو صـــادقين بخصوص الجماليات واللغة التي اخترناها، فبقدر ما نكون صريحيــن نكــون عصريين أكثر. طبعا يجب أن يؤخذ كل هذا بعين الاعتبار بموهبة أقل. أنـــا أؤمن إنه إذا ما عمل المخرجون أفلاماً بهذه الطريقة ولديهم رغبة تصويرهــا فإنه يمكن لهم أن يكونوا أكثر أصالة.

إذاً لم يعد هناك ميلودرامات كبيرة لأن المخرجين باتوا يخشــون هــذا النوع الذي مسته سوقية التلفزيون، فهم يخافون ألا يمكنهم الصمود في هـذا الاتحاد وسوف يظهرون كما لو أنهم يقبلون به.. أنــت ألا تحــس بخــوف مماثل؟!

نعم هذا واحد من الأخطار، فالنوع الذي يبثه التلفزيون أكـــثر مــن أي شيء هو الميلودراما الغبية. ونحن بالتأكيد نعيش مغامرة أن نتماهى مع هـــذا النوع الثقيل، وعندما نصور أشياء مماثلة. ويظل هذا على أية حـــال تحذيــراً ضد من ينبغي أن نصارعهم.

تم الاحتفاء بـــ (كعوب عالية) بطرق مختلفة من قبل النقاد والجمـــهور في بلدان مختلفة. ماذا تفكر بخصوص هذا القبول المتنوع والمختلف ؟

ما يحدث في أفلامي متغير دوماً حتى أنه يصبح خارج كـل مـا هـو سينمائي. ولكنني أريد هنا أن أحلل أسباب تقبل أفلامي جيداً في بلدٍ ما أكثر من بلدٍ آخر. في إسبانيا نجح (كعوب عالية) نجاحاً ساحقاً بين الجمهور ولكـن النقد لم يرحب به كثيراً.

والنقد الإسباني يتحدث عني عادة بوصفي ظاهرة موجودة مـن خـارج السينما، وهو إطلاقاً لا يمس أفلامي بشكل مباشر. أما في العالم فأفلامي تظهر في مجلات مختلفة عن الأزياء والموضة، وهي ليسـت مجـلات سـينمائية متخصصة. وفي إسبانيا لا يدور الحديث عن جماليات في أفلامي، أو الألـوان المستخدمة فيها. وأنا لا أريد أن أقول إنهم لا ينصفونني، بل علـى العكـس. ولكن يكفي أن يحصل هذا في بلادي حتى يتفحصوا أعمالي بهذا الشرود الكلي وليس بشكل جدي.

ليس هناك نبي في وطنه وهذا ما أؤمن به تماماً.لقد تقبل النقاد في ايطاليا فيلم (كعوب عالية) بشكل جيد وكانوا بالغي التأثر، وفي فرنسا هم ينظرون إليَّ بشكل إيجابي وبحرية أكبر من تلك التي عندنا في إسبانيا. أما في بلدان أخرى مثل ألمانيا والولايات المتحدة، فإنهم لم يستقبلوا الفيلم بشكل جيد. ففي ألمانيـا كانت المشكلة الرئيسة تكمن في اللغة. لقد تم دوبلاج الفيلم وهذا أضـاع 60% من قيمته بسبب بعد اللغة الألمانية عن اللغة الإسبانية، ويمكن أن تتصـوروا مدى تسرب القصة وضياعها في هذه الحالة. لقد كانت الأسئلة المطروحة عليَّ هناك تبدأ بـ (لماذا) ؟ فيما أفلامي معمولة بطريقة حرة للغاية. ليست منافيـة للعقلانية ولكنها حرة وحتى تفهمها يجب أن تراهـا مـن خـلال أحاسيسـك الخاصة. وأنا على ثقة إنني لو صورت على سبيل المثـال كوميديـا بيـتر بوغدانوفيتش (ماذا يحدث يا دكتور؟) حيث الإشاعة تدور من حـول أربـع

أبطال لديهم نفس الحقائب، فإنهم كانوا سيسألونني في ألمانيا لماذا أستخدم هذا النوع من الحقائب، وما إذا كانوا ينتجون في الولايات المتحدة نماذج أخرى. ليس ممكناً أن تتكلم مع الألمان عن اتفاقات محددة مع أنها موجودة في السينما. وليس هناك مكان آخر في العالم أعرفه طرحوا فيه علي مثل هذه الأسئلة كما حدث في ألمانيا.

أما في الولايات المتحدة فقد لاقى (كعوب عالية) نجاحاً أقل من بقية أفلامي وثمة سبب ليس هو الأهم بطبيعة الحال وهو الجدوى الاقتصادية أضف إلى أن الأميركيين يشاهدون القليل من الأفلام الأجنبية. على أية حال لقد هوجم الفيلم قبل كل شيء وعلى نطاق واسع من وجهة نظر أخلاقية، كما هو حال (تعال وأحكم وثاقي) الذي هوجم من قبل الحركات النسائية. وفي الجهة الأخرى التي يقف عليها الجمهوريون كان ثمة إحساس من أنني خنتهم لأنني لم أعد أعمل أفلاماً عصرية. أعتقد أن رد فعل مماثل غبي جداً، عدا ذلك فإن موزع أفلامي في ميراماكس لم يحسن توزيع الفيلم. قبل بضع سنوات عرضت أفلامي بشكل برقي في الولايات المتحدة وسط جماعات الماريجوانا، وتحدثت عنها الصحافة المستقلة وهي كانت كريمة ومتسامحة. واليوم تظهر أفلامي بأعداد كبيرة في الصالات، وهناك مقالة كتبت من قبل ناقد في جريدة كبيرة، ومحتمل أن يكون من أكثر المخلوقات تزمتاً، قال فيها إن أفلامي لم تعد تنتمي إلى تيار " أندر غراوند" لأنه أصبح لدي الكثير من المال، وليس لأنها جزء من mainstream. لقد تولد لدي الانطباع بأنني في الأرض المستحيلة.

ومع ذلك لعبت الولايات المتحدة دوراً كبيراً في تكريس ظاهرة آلمودوفار، فمن خلالها وصلت أفلامك إلى فرنسا..!!

فرنسا بلد غير عادي بالنسبة للسينما، وهي تساير الموضة الأميركية قليلاً. حاولت أن ألفت انتباه الجمهور الفرنسي قبل أي جمهور أجنبي آخر، ولكنني أخفقت فقد بدأ الموزعون المحليون الاهتمام بي بعد أن شهدوا نجاح أفلامي في الولايات المتحدة.

بعد (في العتمة) و(ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) علاقتك بأميركا ظلت مختلفة؟

نعم لقد أثرت اهتمام أكثر الناس مسايرة للعصر وهم النخبة. وهم نزاوتيون وغير حقيقيين وفي اللحظة التي تأثرت فيها بالجمهور الواسع بدأت النخبة بلفظي لأنها فضلت أن تتذوق سعادة المجتمعات الصغيرة، وهذه النخبة تمتلك المعلومة ومثيرة للاهتمام ولكنها قاسية بأحكامها أيضاً، فهي تشتغل بالموضة. وكان لزاماً عليَّ أن أضبط مسار التحول الشمولي في المجتمع الاميركي وعودته نحو رد الفعل، فهذا لم يكن أيضاً لمصلحتي. لقد باتوا ينظرون إليَّ بوصفي فضائحياً وظاهرة خطرة على الشعب الاميركي، وأعتقد أنني أرغب بالمزيد من الاهتمام كي أغدو ظاهرة عند الأقلية، فعلى الأقل لن أضطر لاحتمال أحكام الأغلبية التي عادة ما تكون محافظة. وهذا يخلق توتراً غير حميد، وبالطبع ليس عبثاً أن حريتي الشخصية تغطي على غياب الحرية في السينما الأميركية. أفلامي في الولايات المتحدة تمتلك خصوصية ثورية لا تملكها في الواقع وهذا يستفز صراعات كثيرة، وهذا لأنني لم أكن أيضاً متساهلاً مع جمهوري العصري. أنا لم أدفع له فوجدت نفسي في الأرض المستحيلة. والعصريون أصبحوا لا يطيقونني لأن كل شيء فيَّ أصبح ينتقد هذا الجمهور. في الواقع أنا خليط من أشياء كثيرة فيما يجب أن يكون لديك وجهاً واحداً في الولايات المتحدة، فإذا ما كنت " أندر غراوند " فأنت " أندر

غراوند "، وإذا ما كنت شاذاً جنسياً، فأنت لست أكثر من شاذ جنسي. وأنا بالمطلق لم أرد أن أحبس نفسي في غيتو، فأنا على سبيل المثال أشارك في حركة المثليين الأميركيين، والمشكلة مع الشذوذ الجنسي واقعية جداً في أميركا، لكن ردود فعل المجتمع الاميركي على فيلم (غريزة أساسية) مثلاً تشهد على مدى التطرف الذي وصل إليه هذا المجتمع، والذي يناضل المثليون ضده.

ويبدو لي رد فعل هذه الجماعات ضد أفلام معينة مبالغ فيه ويفرق أهدافه في غموض كبير. التمرد المثلي ضد (غريزة أساسية) يثير الاستغراب بالقدر الذي يقوم فيه كل أصحاب الفنادق في العالم برفع راية النضال ضد (بسايكو)، لمجرد أننا نرى جريمة قتل في نزل.

في إسبانيا وضعك كسينمائي أمام الجمهور العريض يثير الفضول لأنك تبقى مخلصاً لعالمك الشخصي، وفي نفس الوقت تظهر مقبولاً ومشهوراً..

نعم هذه حالة غريبة، فأفلامي شخصية للغاية وأنا متفاجئ كثيراً ذلك أنها تصبح في إسبانيا بمثابة علامات معروفة. على أية حال لقد تغيرنا كثيراً، فالشعب الإسباني يتطور أكثر من أي شيء آخر في إسبانيا، أكثر من السينما التي تصنع عندنا، وأكثر بكثير من الطبقة السياسية في البلاد.

قبل أن تصور (كيكا)، كان لديك مشروع أفلمة رواية بوليسية لروث رندال (لحم حي). هل يعني لك هذا إن رغبة نمطية تقودك لأن تجرب قواك في كل الأنواع ؟

لا أعرف، فعندما تعاين الأنواع من وجهة نظر آنية يصبح واضحاً أنه يوجد الكثير من الأشياء التي يجب أن تتغير. الميلودراما هي نوع كان

مستخدماً بهدف تأليب الشرائح الاجتماعية ضد أخرى واستمرت هذه العملية حتى فاسبندر. في (كعوب عالية) لا يوجد شيء من هذا ناهيك كون البطلتين سيئتين. بنفس الطريقة فإن التدخل في الموسيقى والكوميديا يناقض بالكامل أساسات قواعد الميلودراما.

لا أعرف نحو أي نوع سوف أتوجه لأنني أحطم القواعد بشكل أوتوماتيكي، وأرى أن الشركات والصناعة السينمائية هي من تعبد الأنواع، ولكن حتى تنتج فيلماً مثل (انديانا جونز)، ثمة شيء غير واضح يفضي نحو فيلم مغامرات من هذا النوع.

المخرج الذي يريد أن يعمل فيلماً شخصياً لن يكون بوسعه قبول كل قواعد الأنواع السينمائية. وهذا مرتبط بالزمن الذي يمر وبالطبع يضطرنا لأن نعاين الحكايا بطرق مختلفة. واليوم ليس المهم أن تحدد وجهتك وأن تشير إلى من هو الشرير ومن هو النبيل، بل أن تقول لماذا الشرير يكون كذلك؟! الأنواع تفرض علينا أن نتوجه نحو الأبطال بطريقة بديهية، وأعتقد أن هذا لا يمكن فعله لأنه يجيب عن عقلية مرحلة مختلفة.

هل يعني هذا أن الذي يهمك بمستوى أقل هو النوع نفسه وإلى عهد قريب القصة والشكل الذي ستخرج به ؟!

نعم.. (كيكا) ولد من القراءة الأولى للجزء الأول من رواية راندل (لحم حي). لقد أعجبتني الرواية كثيراً، ولكنني كتبت تصوري الخاص لها وهو مختلف بالكامل عنها حتى تحولت إلى سيناريو فيلم (كيكا). ثمة الكثير من الأنواع الفنية الموجودة في هذا الفيلم، ولكنها معمولة هنا بطريقة خطرة لم أعمل بها في بقية أفلامي. هنا الأشياء تبدو مثل حبة بونبون مسموم.

فيلم (كيكا) هو فيلم عودة إلى الماضي، ومنهجي بما يخص مسيرتك السينمائية وهو ينطوي على شكل جديد من الجمع بين عملك في الاستوديو بعد (نساء على حافة انهيار عصبي)، وشخصية كيكا التي تذكر كثيراً بتفسيرات لـ كارمن ماورا في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟).. المرأة التي تشعر بعزلة تامة وهي تعيش في عالم مديني صارم. فيرونيكا فوركيه التي تؤدي دور (كيكا) لديها دور صغير في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟).. ولكن الملامح التي تعطيها للمدينة في (كيكا) أبعد قليلاً من الواقعية وأقل اجتماعية. والاقتراب من هذا الفيلم وحتى (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) باعتقادي أنه مبرر.. ماذا تفكر بهذا الشأن ؟

لا يمكن الحديث عن واقعية في أي من أفلامي،ولكن (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) من دون شك كان الأقرب إلى الواقعية الجديدة. ومن وجهة النظر هذه فإن (كيكا) مختلف عنه بكل تأكيد. أبطال هذين الفيلمين، هما امرأتين وحيدتين. وعالم كيكا أعلى من تلك الشخصية التي تؤديها كارمن ماورا، وهذا يمكن أن يخلق الأوهام، كأن تكون حياتها أسهل بالرغم من أنه في الواقع الأمور ليست كذلك. شيء كأنه الجحيم أحاط بالمرأتين، ولكنه في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) يتجلى في الكثير من العناصر والتفاصيل. هذا جحيم فيه زوج وأطفال وهو يطال الجيران والشارع والعمل. في (كيكا) يبدو الجحيم أكثر تجريداً ولذلك فهو أشد وطأة وأكثر عدوانية، فالتوتر ثقيل، وهذا لأن الفيلم إلى حدٍ ما يقدم أفكاراً أكثر من أن يقدم أبطالاً وحالات.

(كيكا) يتحدث عن الإخفاق في مدينة كبيرة وأنا أردتها أن تظهر مثل شيء يخفق في الهواء، ولهذا فإننا لا نرى مدينة في الفيلم، مثلما لا نرى لوس أنجلس في (بارتن فنيك) حيث البطل الرئيسي يقيم في جحيم الحياة. في (كيكا)

لا نرى الشوارع وعندما تظهر لنا المدينة يكون هذا بمثابة ديكور لاستعراض واقعي — وهو الذي يقود أندريا. ولكننا هنا لا نحس بكل هذه العدوانية.

لم يعد لديك الرغبة لتصور في الشارع ؟

أن تصور في شوارع مدريد اليوم صعب جداً وعملياً غير ممكن. فالناس يتحدثون ويتحالفون في كل مبنى لمنع التصوير. ولا يمكن الحصول على موافقة لوقف الحركة. يمكن أن تصور بشكل حر كما كنت أنا أفعل عندما صورت أشرطة سوبر 8 ملم. ولكن في اللحظة التي يكون فيها لديك طاقم تصبح الأشياء أكثر تعقيداً. مدريد واحدة من أقل المدن تضامناً مع المخرجين، حتى البلدية فيها لم تعد تصدر موافقات تصوير..!!

في الاستوديو يمكن لك أن تضع الكاميرا أينما تريد ويمكن لك أن تبني أو تدمر جدراناً وأنت تشعر بملء حريتك. بالنسبة إلى (كيكا) وأجوائه التجريدية فإن التصوير في الاستوديو كان منطقياً وقد أثمر ذلك تماماً. والذي كان يهمني من العمل في الاستوديو أثناء تصوير (نساء على حافة انهيار عصبي) هو احتكار كل الخدع، وأن أفكر في كل سنتيمتر متعلق بالديكور. واليوم يهمني أن أقوم بالعكس: أن أوحد التوثيق الفني والدقيق في ديكورات طبيعية وأماكن داخلية.. ولا أعرف أبداً ما الذي سيكون عليه فيلمي القادم، ولكن بمقابل كل هذا فأنا قررت أن أصوره في وسط طبيعي. وهذا شيء سوف أقوم بمعاينته بانتباه، فباعتقادي أنني سألتقي بالكثير من الأشياء الممتعة.. ربما تكون أكثر سوريالية.

(كيكا) فيه الكثير من العناصر الروائية ، ولكن البنية الدرامية فيه لم تكن حرة للحظة واحدة، وترك فردانيتك في شيء يشبه الفوضى كثيراً. هل يجب قبول الفيلم بطريقة متحررة من شرطيته.. أي مثل فيلم من نوع جديد؟!

لست أنا من سيقول إنه اخترع نوعاً جديداً، ولكن ربما عملت هذا الفيلم بطريقة مختلفة. (كيكا) لا يحال إلى التصنيف بسهولة رغم أننا تحدثنا عن نقاطه المعدلة عندما جئت أنت إلى موقع التصوير. وما زلت على اعتقادي بأنه لا يمكن موازاة (كيكا) مع إبداعات أخرى، وهو فيلم سيكون صعباً مقارنته بفيلم آخر، ولكن يمكن التعرف فيه على أسلوبي. وإحدى المشاكل التي واجهها النقاد الأسبان مع هذا الفيلم إنهم تعاطوا معه من موقع متشنج للغاية. الفيلم لديه بنية كولاج والذي لا يعني أن هناك نقص حازم فيه، ولكن الجمع بين عناصره المفككة يدور من خلال الأبواب والشبابيك وطوابق الأبنية السكنية، ففي هذا العالم لا يوجد ماضٍ أو مستقبل بل حاضر موضوعي. وعلى سبيل المثال عندما أعود إلى الوراء، (الفلاش باك) يبدأ بالفعل، والفعل في ذلك الجدول يومي وشخصي،وهو عنصر من الحاضر. ثمة قصة بين نيكولاس والمرأة التي تؤدي دورها ديبي، وبالطبع ليس لدي الرغبة لأن أرويها. سأروي فقط ما يراه الأبطال من حاضرهم هم. ولا أعتقد أنه يهمني أن أروي مغامراتي كقاتل في أميركا اللاتينية. بالتأكيد هذا النوع من الاختيار يربك النقاد الأسبان.

حتى أحاول أن أتبصّر في البنية المعقدة لـ (كيكا) استمتعت وأنا أعمل مخططاً توضيحياً لكل العلاقات التي تربط أبطاله ببعضهم. وهكذا أرى بوضوح تام أن (كيكا) مثل دائرة في المركز، والبقية هم كل أولئك الذين يقومون بالفعل فوقها وفوق القصة...

هكذا هي الأمور. لقد عرفت ذلك وأنا أكتب السيناريو، واستطعت أن أقوّم ما إذا كنت سأولي أهمية لهذا الإشباع. كيكا في مركز الحدث، ولكنها لا تعطي دينامية للفيلم. وقد كنت متفاجئاً لأن هذا التأثير كان بعكس الدراما

المعهودة. كيكا كان يجب أن تدفع بالقصة إلى الأمام. فيما هي في الواقع عنصر سلبي. وهذا التناقض على مستوى هذه الشخصية يبين أن كيكا امرأة فاعلة ومستعدة لكل شيء. حتى أن انفتاحها هو نوع من طاقة يمكن له أيضاً أن يجعلها سلبية.

قبل أن أوافيك إلى موقع التصوير كنت قد قرأت السيناريو في كتابته السابقة، وقد بدا واضحاً لي أنك عملت باجتهاد على شخصية كيكا..

لقد عملت بشكل كابوسي، وأعدت العمل على السيناريو عدة مرات، والتعديلات طالت الشخصيات كلها. في (كيكا) الأبواب والشبابيك تكون مفتوحة فيه بشكل دائم. حتى الأبطال أنفسهم هم كذلك، وبالرغم من أن كل واحد فيهم يخفي شيئاً، ولهذا بدا أن كل شيء يمكن له أن يتداخل مع هذه القصة.

وفي المحصلة النهائية كان يجب أن أقوي من إصراري وأختار، لأن كل الإمكانيات المتاحة أمام القصة أفقدتني صوابي. لقد كان عندي مسيرة ذاتية لكل واحد من هؤلاء الأبطال وكل واحدة منها يمكن لها أن تصبح فيلماً. ولكن من كل (التعديلات) التي قمت بها اخترت الأكثر مغامرة كونها أثارت حماسي كثيراً.

يبدو لي أن كل شخصية في الفيلم مرتبطة بنوع سينمائي بالغ الخصوصية. ولكن كيكا هنا تعود إلى كل الأنواع. فهي كوميدية وتراجيدية في نفس الوقت دون أن تمتلك نوعاً معيناً وخاصاً..

نعم وهذه من دون شك إشكالية، وهي الأكثر سلبية. وكونها غير محددة، فهي تصبح خللاً لأنها الوحيدة التي لا تخفي شيئاً حتى أن علاقتها بنيكولاس

تبدو معروفة للكل. وعند هذا الحد حتى بالنسبة لرامون يجيء هذا تعبيراً عن براءة كيكا. وفي نفس الوقت أعي جيداً أن كيكا في مركز الحدث وهي تصبح الدافع.. وبالتأكيد هي تعكس كل شيء يحيط بها ويحاصرها.

بهذا المعنى يبدو لي أن نهاية الفيلم ناجحة عندما تقول كيكا إنها بحاجة لوجهة فمكانها في الماضي واضح: هي تمتص كل الوجهات الأخرى المحتملة، وفي نفس الوقت تبقى خارج اللعبة لأنها الوحيدة التي لا تضيع فيها.

أنا مرتاح للغاية لأنني أبقيت كيكا في نهاية الفيلم على طريق عند الخط وبالثوب البيض. هذه صورة توضح انفتاح البطلة، ولكن الجزء الأخير من فيلمي خلق مشاكل كثيرة. فالمشهد بين أندريا ونيكولاس كان شراً وأصبت بالدهشة لأنني عملت هكذا، أي أن تعود كيكا إلى البيت المملوء بالجثث وهي التي تقدم العكس تماماً.. تقدم الحياة. وتساءلت كيف يمكن لي أن أخرجها من هناك بعد هذا؟..

والواقع في القصة لم يكن محتملاً، وأنا أردت الحفاظ عليه وعلى تفاؤلها. أن تحفظ التوازن بين كل هذه الأشياء مسألة في غاية الصعوبة. وحتى لا تفقد كيكا براءتها وسذاجتها كان يجب أن تخلق فعلاً تراجيدياً. وبالنسبة لفيرونيكا فوركيه (لعبت دور كيكا) فهذه الرغبة كانت لعبة مختلفة عن تلك التي حشيت في الفيلم. ولقد فهمت هي حالاً ما الذي أردته منها: أن تعكس حالة فتاة صغيرة معدمة وتائهة وسط أشياء مرعبة، وهي يجب أن تبقى متفائلة بالرغم من كل هذا.

كل القصص المعدة سلفاً لأفلامك والتي تقصها عليّ تعجبني كثيراً وأنا فضولي جداً لأعرف منك ما هي قصة سيناريو (كيكا) قبل تصويره ؟

واحدة من (قصصه) تقليدية، وهي إلى حدٍ ما كوميدية. وفي هذه القصة لا تبدو شخصية نيكولاس مهمة جداً. ولكن قصة بول بازو وخوانا أكثر تطوراً. عندما تلحظ خوانا شقيقها هارباً وهو يتدلى على حبل، تتذكر أنها رأته يطير في الهواء وهذا يغرقنا في طفولتها. في قرية صغيرة حيث عاشا كانت خوانا تهز بول على أرجوحة وهو يصرخ: هزي أقوى.. أقوى.. وخوانا تهز بقوة درجة أنها تطيرّه في الهواء فيرتطم رأس بول بحجر.ومنذ هذه اللحظة لا يعود دماغه يؤدي وظائفه بشكل جيد، ولكن للتعويض عن هذا النقص يقوم جسمه بالنمو بشكل موحٍ ومثير، ثم يقوم باغتصاب كل جيرانه وجاراته. وهكذا فإن خوانا تبدأ بالسماح له في عمر مبكر أن يغتصبها كل مساء حتى يترك القرية بسلام.

وعندما يكون بول في الخامسة عشرة من عمره تقرر خوانا (وهي امرأة في الواقع) أن ترسله إلى برشلونة حتى يصبح ممثلاً في فيلم بورنوغرافي وهو الحل المثالي لمشكلته. وهي تصبح (عميلته) فيما يصبح هو مشهوراً لأنه لا يميز بين الواقع والسينما، وممارسة الجنس تبدو مدهشة ولكنه لا يستطيع أن يفهم لماذا الممثلات اللواتي يشعرن بالإثارة بين يديه أثناء تصوير الفيلم لا يطقن رؤيته مع نهاية كل فيلم.

ويراكم بول شراً كبيراً نحوهن ويحاول قُتلهن وهو يتحول إلى كائن خطر. وهذه هي نهاية (الفلاش باك). عندما تشاهد خوانا مشهد اغتصاب كيكا في التلفزيون تهم هي لتتصل بأندريا حتى تعرض له الفيلم القنبلة والذي تظهر فيه مع شقيقها وهي تمارس الجنس معه ولكنها لا تبوح باسمها، وتحدد المرأتان موعداً للقاء في متحف الشمع حيث البوليس لا يستطيع اكتشاف خوانا - المطلوبة - بعد أن تماهت بدورها كشقيقة لبول.

وبعد أن تناقش الشروط مع أندريا التي تريد لقاء بول تقتاد خوانا شقيقها إليها. ونرى أندريا وهي تصور منزل كيكا برفقة رجل البوليس الذي تخرج معه في نفس الوقت فتصاب بالذهول وهذا يقوي رغبتها بالانتقام، ليس لأن كيكا تعيش فقط مع رامون الصديق السابق لأندريا ولكن لأنها ستتركه للعيش مع رجل البوليس وهو عشيق محترف لأندريا في هذه اللحظات. وفي الواقع فإن رجل البوليس هو ذلك الذي يحوم من حول كيكا وليس العكس، ولكن أندريا لا تعرف هذا وهي ترجو بول أن يعود إلى كيكا حتى يغتصبها مرة ثانية وإذا أمكنه أن يقيلها، وهي بالطبع سوف تقوم بتصوير كل شيء. وعندئذ خوانا تعمل حسابها أن أندريا قد جنت بالكامل وتترك بول ليصفعها بقفا يده. تقع أندريا ويقوم بول باغتصابها وخوانا تصور كل شيء وتحتفظ بالفيلم.

هذا ممتع كثيراً، ولكن من البديهي أنه مختلف عن الفيلم بشكله النهائي. لماذا رفضت هذه الفكرة الممتازة للسيناريو ؟

هذا الاحتمال كان له أساساً واحداً وهو الكوميديا. والذي يحفزني لأرى من خلال الشباك الصندوق الذي ينزل على الحبل فيما يستخدمه بول للهرب، هو الإحساس القوي بوجوب وجود جثة في هذا الصندوق. وبدا أن استمرارية القصة تبدلت وحصل نيكولاس على دور مهم.عدا ذلك فإن (كيكا) فيلم عن الإحساس بوطأة اقتراب الموت. والذين يرون هذا الصندوق لا يمكن أن يقترحوا من دون تمييز أنه تابوت لامرأة ميتة وممددة بداخله. تحدث مئات التراجيديات وهي قريبة منا في بعض جوانبها من دون أن نعرفها،وهذه الفكرة تهمني كثيراً ولا أعرف لماذا ؟ أنا متأكد أنني لو طورت هذه المعالجة الكوميدية فإن الفيلم كان سيبدو متكلفاً للغاية، وهذا باعتقادي سهل جداً ولحسن الحظ فإن كل هذه الاحتمالات لم أبينها للممثلين، وفي حالة عكسية كانت

روسي دي بالما سوف تريد الظهور في متحف الشمع وهي بزي موريتشـــا. حقاً هي تشبه انجيليكا هيوستن وللحق فهما مقربتين مـــن بعضـــهما وعندمـــا تكونان مع بعضهما يقول كل من يراهما إنهما شقيقتين.

(كيكا) هو خليط مثير للفضول من حضـــور جســـدي قـــوي ولحظـــات تجريدية للشخصيات. هل هذه أفكار مختلفة جمعت مصادفة أم هي متعمدة ؟

سري الكبير فيما لو كان يوجد سر، ومفتاح عملي أنه مهما كانت الحالـة مجنونة أو غير معهودة السينما تبقى انعكاساً موضوعياً مؤلفاً مـــن عنـــاصر واقعية ملموسة وتبعاً لذلك وبشكل دائم يجب أن تستمر بتفســـيرات طبيعيـــة. وهذا بالتأكيد أعطى لكل مشهد صدقيته.

ولهذا السبب أنا أحيط الأبطال بشكل مبرمج بمواضيع تصلح للجماليـــات التي اخترتها للفيلم وتعطي للمشاهد نقاطاً معمولاً بها بخصوصيتهم.

على سبيل المثال في غرفة رامون وكيكا ثمة الجانب الأيسر من السرير حيث تنام كيكا وعليه أشياء تمنحها الثقة.. حيوانات تحبها هي وصـــور مـــع الأصدقاء. هذه أشياء تشير في نفس الوقت إلى وحدتها. وأنا لا أصورهما مـــع هذه الأشياء في لقطات كبيرة.

وفي الفيلم ثمة آلاف الأشياء التي لم أظهرها عن قرب ولكنها هنا.هـــذه عناصر ايجابية بالنسبة لكيكا. الجانب الآخر من السرير، من جهة رامون بارد جداً ومتجهم. وثمة صورتين لامرأتين، واحدة منها متعرية إلى حدٍ ما. وهناك بعض القطع الكريستالية.. منفضة سجائر زجاجية.. وصورة لذكرى من أمـــها المتوفاة محاطة بمزهريتين صغيرتين فيهما بعض الورود. اخترت كل هـــذه القطع بانتباه شديد،وإذا لم تفصح تماماً عن جوهر هذه الشخصيات، فهي علـــى

الأقل تعكس شيئاً من عالمهم. وبالتأكيد فإن الفضل يعود لهذه الأشـــياء ولأداء الممثلين الواقعي، فالساحة أصبحت مبررة أكثر أمامهم وهي تسمح في نفـــس الوقت لأشياء فيها هذا التجريد.

عندما تذبح أندريا الأشياء المرعبة فهي تعطي لهذه الواقعية الدمويـــة معياراً مجرداً وعندما تظل كيكا غير مكترثة فيما بول بازو يقوم باغتصابها.. مشهد الاغتصاب هو قلب الفيلم.. كيف اشتغلت عليه ؟

ما تملكه أندريا يدلل على قسوة كبيرة، وعند كيكا يصبح رمزاً لوضعيـــة جيدة تعبر عن التفاؤل.وفي الاحتمال الآخر تقوم كيكا بتمثل بول وهـــو يقـــرأ جريدة على الفطور ، تنظر إلى صورته ثم تنام وتحلم أنها تمـــارس الحـــب معه،وعندما تستيقظ تجده في سريرها. لقد تركت هذه الفكـــرة لأنـــها تحمـــل المبالغة فيها، فأنا أظهر المرأة تحلم بمن يغتصبها، فذلك مشكوك فيه من وجهة نظر أخلاقية بالرغم من أن المشهدية هنا يمكن أن تكون آسرة. في الفيلم كيكا تصارع بول منذ البداية، وعندما يغرس سكينه في حنجرته، تصبح هي عمليـــة للغاية، وتحاول أن تقنعه أن لديه الكثير من المشاكل وأنه بوســـعها مســـاعدته وحلها له. ليس ثمة تكثيف للمتعة، لأنها تظل سلبية ولكنـــها تظـــهر تفاعلـــها وقوتها كما تفعل المرأة في مثل هذه الأحوال المضطربة. فهي تعطي للمشـــهد دلالة كوميدية.لو وضعت الجزء الأول فقط من الاغتصاب، فكان ذلك سيصبح ببساطة محض مسألة اغتصاب، ويمكن لكم أن تتصـــوروا أن هـــذا كلـــه لا يستغرق سوى عشرين دقيقة – بول بازو وهو يتمدد فوق كيكا لمـــدة ثـــلاث ساعات، فيما الحالة لديها الوقت حتى تتطور. هذا الرعب مـــن الاغتصـــاب يصبح في الخلفية: ثمة رجل يتمدد ووزنه 80 كيلو غراماً ومن هـــذه اللحظـــة حتى النهاية ثمة ما يخز لك انفك، وعندك رغبة لأن تذهب إلى التواليت وتفكر

أنه بوسعك أن تتسوق وتتصل هاتفياً.. وثمة قائمة طويلة من العمل اليومي مفروضة عليك. الفكاهة تولد من اليومي، وفي السينما عادة ما تكون هذه الأمور قصيرة. هيتشكوك أثبت ذلك في (الستارة الممزقة) من خلال مشهد الجريمة، وهو نوع من أنواع الجريمة السينمائية لأنه أصبح موضوع مشهد طويل يبين بوضوح كم هو من الصعب أن تقتل أحداً ما.

الوقت يمر والرجل يقاوم، والمشهد يفضي بأشياء أخرى إلى الكادر الأمامي. الإخوة كوين عملا الشيء نفسه في "Blood Simple" حيث نشاهد رجلاً لا يريد أن يموت، وقد بدا هذا ممتعاً للغاية.

الانطباع عن المتعة يفاجئ عندما يصدر عنك..!!

صحيح، فلا يوجد تبادل للمتعة لأي من الشخصيات، وتبدو استحالة الاحتكاك مرعبة أكثر. كل شيء يعايش بطريقة فردية ويبدو مرعباً ولكن هذا هو ما يتم الحصول عليه.

ثمة الكثير من الأشياء في هذا الفيلم فرضت نفسها من دون أن تنال حتى إعجابي، فهي جزء من الحياة، وكنت مضطراً لأن أحافظ عليها. لقد ناضلت حتى أعمل فيلماً ايجابياً، وما حصلت عليه هو تقديم أشياء لا أحبها ولكني لم أستطع التملص منها.

الانسان يكون صريحاً عندما يحفظ الأشياء التي لا يحبها في الفيلم، وعندما ينتصر على ذلك الشيء الذي يحبه. عندما تعمل فيلماً أو تكتب كتاباً أو ترسم لوحة، فمن الممكن أن تصلح الواقع بإعادة نمذجته كما تشاء، ولكن في لحظة محددة لا يستطيع الهرب من الواقع فهو يفرض قانونه ويحتل مكانه في عملك.

هذا النوع من الواقع هو استعراض له يقود أندريا في فيلمك بشكل مفاجئ. لا تحشر نوعاً تلفزيونياً في السينما الروائية بكل هذه البساطة، ولكنك تجره إلى المنصة. نحن نبتعد من دون سابق إنذار عن استعراض الواقع حتى نصل إلى ظاهرة (Stringers) الذين يصورون في أميركا بكاميرات الفيديو أشياء مرعبة لتعرض في التلفزيون. هذا الجزء من المبادرة الفردية يظهر بقوة لدى بطلتك أندريا التي تتجاوز الموقف مؤسساتياً بوصفها مقدمة برامج..

بالطبع لا. ورغم غرابة هذا فإنه كان متوقعاً. الناس يبدأون بالتجسس على بعضهم البعض، وهذه رغبة السوق. أندريا لا تقدم تلفزيوناً فقط، ولكن تميزها يكون بالاختلاس الذي يولد مبادرات مجنونة. عندما كتبت سيناريو (كيكا) قبل عامين فإن (استعراض الواقع) لم يكن موجوداً في إسبانيا، وقد ظهر وأخذ يسيطر على شخصية أندريا افتتاح بث تلفزيوني أميركي يعرض لبعض المحاكمات. كان يدور الحديث عن أحد أعضاء أسرة كينيدي وهو متهم باغتصاب فتاة.

إن تصور شيئاً مشابهاً فهذا مرعب، فإذا ما أشهر الانسان بوصفه متهماً فإن هذا يكون بمثابة كابوس له، وإذا ما أشهرت براءته فإن هذا يصبح كابوساً للفتاة. لكن الأشياء تذهب أبعد من ذلك، ففي لحظة معينة تظهر الكاميرات في لقطة قريبة بعض الأدلة الجنائية: السروال الداخلي للفتاة والذي يجب أن يبحثوا فيه عن آثار للسائل المنوي. أعتقد أن هذا مهين أكثر من عملية الاغتصاب نفسها – ورويداً رويداً بدأت أنتبه إلى أن الفيديو سيصبح سوقاً ضخمة للتلفزيون، وهو الذي سيحمل نفس المعنى في كل العالم حيث يعيش الناس بانغلاق أكثر في بيوتهم، فيما تتجلى العلاقة مع الآخرين من خلال

الشاشة الصغيرة. بالنسبة لي كمخرج فإن (استعراض الواقع) ظاهرة مثيرة يجب الحد منها وأنسنتها. وفي حالة معاكسة فإنها ستصبح شيئاً مرعباً لا يحتمل.

بالنسبة لفيكتوريا أبريل، أندريا هي استمرارية لريبيكا، مذيعة الأخبار التلفزيونية التي تؤدي دورها في (كعوب عالية). أندريا لا تقوم بدور إنساني ولكنك تصورها كانسان وليس كآلة.. وهذا يخلق شيئاً تراجيدياً..

نعم ثمة شيء من هذا القبيل وأنا أجزم أنه في (كيكا) ثمة تراجيديا إنسانية كبيرة. وأعتقد أن هذه الشخصية والطريقة التي وضعتها بها واحدة من أكبر المغامرات التي قمت بها في الفيلم. هذه شخصية تطور المشهد، ولكنني أردت قبل كل شيء أن أكسوها بالكلمات وليس بالملامح، وكان هناك امكانيتين: أن أرسم شخصية اندريا من وجهة نظرها مستخدماً مشهدية ذاتية تراجيدية وقاسية من خلال كاميرا الفيديو، أو أن أروي لها من وجهة نظري دورها، وأن أحدّ من استخدام هذه المشهدية. وقد فضلت أن أصفها بالكلمات وهي أقل تزمتاً عندما يتعلق الأمر بامرأة تعمل من خلال التعابير. أردت أن أسمعها تقرأ قائمة التراجيديات بدل أن نراها على الشاشة. وهذا أكثر مسرحة للحالة ولكنه أقوى. لقد فضلت الكلمة وهذا برهن على كرهي للتلفزيون لأنني في اللحظة التي كنت فيها مضطراً لاستخدام لغته.. رميت بها بحماس منقد.

بدا مفاجئاً أن نرى فيكتوريا أبريل في (كيكا) بهذه الحساسية والرقة.. كيف طورّت من شخصيتها هنا ؟

(كيكا) هو أصعب فيلم عملت فيه فيكتوريا، لأن أندريا شخصية تجريدية بامتياز، وهي تتبع ثقافة أخرى وغريبة بالكامل عن الطريقة الأوروبية المتبقية برواية القصص. ولكنها في نفس الوقت بطلة غرائبية وحازمة وأقل إنسانية.

أن تمسك بزمام الأمور عند هذه الشروط فهذا تمرين حقيقي على التمثيل، وأن تترك الممثلة لتحتك بشيء مخيف، وهي لا يمكن لها أن تعوضه بتصـــورات أخرى يمكن لها أن تتماهى معها.

فيكتوريا تنجز عملاً ساحراً، والذي كان يهمني هو قدرتها على أن تؤدي دورها وهي في قمة توترها، رغم أنها لا تحب هذا وغالباً ما كانت تقول لــي: " لماذا لا تكتب دوراً لطيفاً لي أطل من خلاله بوصفي فتاة محبوبة ؟". ولكــن أمنيتي كانت أن تكون فيكتوريا بيتي ديفيز الجديدة.

أندريا مخلوق غرائبي، ولكنها في مشاهدها الأخيرة تتأنســن قليــلاً: الرغبة بتصوير اعتراف نيكولاس من قبل أن يموت أصبحت مثــيرة لأنــها تعبر له عن رغبة شخصية دفينة في أعماقها..

هي لا تبدو أقل اكتراثاً، ولكن ليس موت الآخر هو ما يهمنا. بل إن هذا المشهد يوضح كيف أن هذا المفترس يصبح ضحية نفسه.نيكولاس شــخصية مهذبة ويدير شؤونه بطريقة طبيعية. وأثناء المشهد المرعب مع أندريا هــو لا ينبسى ببنت شفة والشيء الوحيد الذي يتنازل عنه لأندريــا هــي أن تصــور الجريمة التي تقوم بها هي نفسها. التلفزيون عالم متوحش للتنــافس وأندريــا مستعدة أن تقتل أو تموت حتى يكون لديها مادة مبرزة. وهي مجنونة بالكــامل ولا تشبه أي مقدم تلفزيوني. ولكن هذه مهنة يمكن الوصول فيها إلــى هنــاك حيث تكون هي مثل مجنونة وتدور في حلقة مفرغة.

بعد (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) قدمت فيرونيكا فوركيه عملاً مــهماً في إسبانيا..

لا شك إنها جادة للغاية. فيرونيكا أصبحت واحدة من نجمــات إســبانيا الكبيرات. قبل (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) كانت قد أصبحت معروفة وقــد

جاءت إلى عالم السينما وهي شابة وبإشراف مباشر من أبيها المخرج السينمائي. ولكنهم حتى ذلك الوقت كانوا قد أسندوا إليها أدواراً عادية، ولكنها بعد أن عملت معي أخذت تقدم أشياء جديدة.

أعتقد أن فيرونيكا فوركيه أكثر فتوة من كارمن ماورا عندما صورت في (نساء على حافة انهيار عصبي) ولكن في هذا الفيلم تغيب مسألة العمر بالكامل ويتبادر إلى ذهن كيكا عندما تتساءل إذا لم تكن مسنة حتى تتزوج من براسون الذي هو في الواقع أكثر شباباً منها. هذا التشابك في الزمن الذي نراه من خلال الشخصيات يبدو غريباً ومقلقاً...

سلوك كارمن كان ناضجاً للغاية، ولكنها امرأة عفوية. كيكا في السادسة والثلاثين وهي تتصرف كما لو أنها في السادسة عشرة من عمرها وهذا يظهرها رقيقة وناعمة وكوميدية لأننا نرى مباشرة إنها ليست شابة إلى هذا الحد.

شخصيات مثل كيكا تؤدى دائماً من قبل شابات لأن التفاؤل بعد بعض الوقت يضيع تحت ضربات الحياة، لكن كيكا وهي في السادسة والثلاثين لا تزال متفائلة. وهذا شيء سوريالي إلى حدٍ ما.

بهذا المعنى فإن كيكا أيضاً شخصية إشكالية لأن معظم نساء أفلامك هن تقريباً ناضجات مثل كارمن ماورا.. فيما لا يهمك كثيراً عالم الفتيات الشابات..

كانديلا التي تؤدي دورها ماريا بارانكو في (نساء على حافة انهيار عصبي) تشبه كيكا قليلاً. والحق أن الجزء الأكبر من الشخصيات النسائية الأخرى ليس ناضجاً إلى هذا الحد. وبهذا المعنى فإن فيكتوريا في (كعوب

عالية) وبالرغم من أنها تظهر شابة كثيراً فإن التأزيم مهم للرواية عندما يتعلق الأمر بالنساء اللواتي اجتزن سن الشباب. ومثير للاستياء أن تبدأ الشخصيات النسائية بالاختفاء في الأفلام الأميركية.

لم نتحدث كثيراً عن ديكورات (كيكا) المفاجئة والناجحة... كيف أعملت خيالك فيها بهذه الطريقة.. ؟

هذه موائمة بطيئة تمر بمراحل مختلفة مثل فنان يقف في مرسمه ويبدأ بتنظيم عناصر لوحته، وفيما هو يفكر أنه سوف يتم الشغل عليها معاً، سوف يظهر إن كثيراً منها ينبغي أن يستبدل بأشياء أخرى. في هذه العملية ثمة جزء واعٍ، ولكن المثابرة تلعب الدور الأكبر. الديكورات في أفلامي الأخيرة كانت مكلفة جداً، لأنني لا أقرر ما الذي ستقدمه هذه الديكورات على الفور. أنا أعمل في اتجاهات عدة وأختار دوماً المحافظة على بعض الأفكار المحددة. على سبيل المثال فإن ديكور البرنامج الثقافي في (كيكا) أنا أوصيت بتشييده. الموبيليا رسمت بالحروف والديكور بالأسود والبيض مثل صفحات كتاب. وعندما قررت أن مقدمة هذا البرنامج ينبغي أن تلعبه أمي أخذت بعين الاعتبار كم إن هذا الديكور معقد للغاية بالنسبة لها وليس مناسباً لحضورها. هكذا تركت مسبقاً الديكور الذي عملوا عليه حتى أوحد العناصر القريبة من أمي: ذهبنا إلى لامانشا حيث ولدت أنا وجميع أفراد عائلتي حتى نصور قناطر البيوت النموذجية لتلك المنطقة. وأعددناها في ملصقات ضخمة وغطينا بها الجدران في ديكورات البرنامج الثقافي. ثم تركنا فيما بعد طاولة مع الغطاء كما كان عليه الحال في بيت جدتي ووضعنا على هذه الطاولة مواداً من صنع محلي.. بعض اللحوم الإسبانية المجففة والجبنة.. كما أحضرنا خزانة كتب كبيرة. هكذا أنا أصل إلى مبتغاي بالاعتماد على الممثلين.

كيف خطرت لك فكرة أن تؤدي أمك هذا الدور ؟ هل كانت الأمور بهذه البساطة حتى تسمح لها بالظهور في (كيكا) كما يحدث مع شقيقك أوغسطين الذي يحظى دوماً بأدوار صغيرة في أفلامك ؟

ليست الأمور هي نفسها، فوظيفة هذا المشهد في البرنامج الثقافي هو تشجيع الجمهور لنيكولاس، ولكن عندما يخدم البث مشهداً واحداً فقط من خلال إرسال معلومة فإن هذا لا يكفي. يجب أن يتم البحث عن مبرر آخر وسبب آخر لوجود هذا المشهد. يجب أن تعطي معلومة من خلال شيء سيكون لديه معنى خاصاً،كما كان مكتوباً هذا المشهد يصبح الموضوع متعلقاً بالمعلومة. ولهذا خطرت لي فكرة أن أجيء بأمي لتؤدي دور المقدمة ومنذ هذه اللحظة صار المشهد يتبع منطقه الخاص. فيما بعد وبما أن الأبطال يتكلمون عن العزلة مثل الأرامل ووجود أمي أضفى على المشهد واقعاً كوميدياً للغاية. هذا يعني الشيء نفسه، فقد كان بوسعه أن يظل برنامجاً تلفزيونياً يغلب عليه الجانب الشخصي لهذه الشخصية وليس الاحتراف من يبرر حضورها. الوهم كان مع برنامج كارمن سيفيا وهي ممثلة مسنة تقاعدت عن العمل في السينما قبل ربع قرن وهي قد استعادت بعضاً من شهرتها مؤخراً في التلفزيون لأنها تتلعثم في البرنامج الذي تعمل فيه، فهي تبدل أماكن الكلمات وتنسى بعضها وقد يكون هذا ناتجاً عن ضعف ولكنه أصبح في الواقع سبباً لتعاظم هذا البرنامج الذي أخذ يتابعه الجمهور لأنه معجب بعثرات كارمن سيفيا.

أمك تظهر في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) و(في تعال وأحكم وثاقي) وفي (نساء على حافة انهيار عصبي) وفي (كيكا)، وفي كل مرة تكون مقنعة وطبيعية.. هل تقوم بتوجيهها ؟

هي ممثلة من دون أن تعي ذلك، ولكنني أقوم بتوجيهها. عندما تترك في (كيكا) قراءة الملاحظات وتبدأ الكلام عن الأفاعي الطويلة في القرية فإن كل شيء كان مكتوباً وتم حفظه.. أليس هذا ارتجال ؟؟!

هي تمتلك شيئاً رائعاً: عفوية كبيرة من دون أن تسرقها الكاميرا. وهي لا تعتقد أن التمثيل مسألة جدية، وربما لهذا تقوم بواجبها على أكمل وجه.

هل شاهدت (كيكا) ؟

لا.. فهي ليست بحاجة لأن تشاهد أفلامي لأنها لا تهمها. وفي المحصلة النهائية أعتقد أنها تصور معي من أجل المال. وهي دائماً تسألني كم سأدفع لها، وما إن تنتهي المشهد حتى تطالب بالمال. هذا رائع..أثناء تصوير (كيكا) ذهب أحد السائقين لينقلها من القرية حيث يعيش هناك خلال الصيف إلى موقع التصوير. ولدى وصولها بدأت تتصرف مع أفراد الطاقم كما لو أنهم جيرانها في القرية وأوصتهم أن يهتموا بي وذكّرتهم بإطعامي. لقد عمل منها كل هذا شخصية حقيقية في أفلامي، فهي لديها شخصية ريفية صاخبة ومعظم جاراتها أرملات مثلها، ولكنها الوحيدة التي تشارك في الأفلام. هذه حالة غير معهودة ولكنها واقعية، وأنا لطالما أردت أن أصنع أفلاماً مع شخصية مثلها.

في برنامج تلفزيوني آخر في (كيكا) _ تلفزيون الواقع _ الديكورات مشغولة بحرفية عالية.. كيف توصلت إلى هذه الوضعية المبهرة ؟

الديكورات التي تحيط بأندريا والأزياء التي ترتديها هي جزء منها. وبالنسبة لتلفزيون الواقع فليس مهماً أن يكون فيه ديكورات أو لا يكون، فهذا جزء من تفكير أندريا التي تعكس الأسوأ في اختياراتها. وكان ضرورياً بالنسبة لي هذا الشيء. في البداية أردت صوراً عملاقة للمباني في مدينة

حقيقية كخلفية لهذا الكادر. ولكن النتيجة لم تعجبني فأنا أردت صوراً تحوي إيحاءات قوية وما حدث لم يكن كذلك. وقد أردت ان تكون أندريا طويلة مثل كينغ كونغ لأن هذا كان تأويلي للشخصية.

تركت هذه الفكرة وفكرت بمدينة من الديكور. سقوف وسخة أدرت لها ظهري حيث كان البناء الكامل ظاهراً للعيان وليس الجزء المطلي منه والذي يراه الجمهور عادة. وقد ولَّد هذا الانطباع بأننا نرى مقطعاً جانبياً من مدينة، وفي نفس الوقت كنا نرى كل ما يختبئ خلف جدران هذه الأبنية. كان كل شيء معقداً، فأرضية هذا الديكور من إسفلت شارع مخرب حيث يكون بوسعك أن تصادف مثله في كل مكان في مدريد.

ثمة أيضاً رافعتين كما في المدن الكبيرة التي تهدم وتبني في نفس الوقت. تغلقان جهتي الديكور وتعملانه مثل خشبة مسرح، فقد كانت هذه فكرتي التي أردت أن أنفذها.

في تلفزيون الواقع دائماً هناك جدار تلفزيوني يبث الريبورتاجات ولكنني ارتعبت من شيء مماثل. وفي نفس الوقت لم أستطع أن أفلت من مونيتور تلفزيوني، وهكذا استبدلت مقصورتي في الرافعة بمونيتور.

كيكا امرأة وحيدة، ولكن أندريا امرأة تعيش لوحدها مثل حيوان. وهذا الشكل من الوحدة مرتبط بأفلام من نوعية سوبرمان حيث الشرير يعيش مهمشاً في مكان مظلم.. وأندريا كانت الشرير المثالي.

عندما تكون أندريا على المنصة ترى المنصة مؤثثة بكنبتين حمراوين فارغتين. ويبدو لي أن هذه الشخصية موجودة من أجل أن تكون للاغناء في الفيلم، ولكنني يجب أن أعترف أنني لا أكتشف مغزاها.

هذا جزء من الأفكار التي تدهمني أثناء التصوير. لقد فكرت بذلك وأنا في موقع التصوير عندما لاحظت أن الكنبتين رائعتان وهما فارغتين. ولكن هذا باعتقادي استخفاف بالجمهور الذي لا يستحق التقديم. وفي نفس الوقت استخفاف أندريا ليس أكبر لكن هذا كان حقيقياً. حيث ينقل الجمهور مثل الأثاث. بمعنى ما فإن أندريا تحترم الجمهور مفضلة استخدام عبارات تشجيع مسجلة بدل أن ترجوا الجمهور الحقيقي ليقوم بهذا الفعل عندما تضيء اللمبة الحمراء الصغيرة.

هكذا عملت الديكورات بطريقة نظرية ومنطقية، والذي كان يهمني أكثر من أي شيء هنا هو قناة التوصيل لأنها تسمح لي أن أكتشف بالضبط ما الذي أريد أن أعمله ولماذا ؟ومن المؤكد إنك تستطيع أن تعمل شيئاً شبيهاً فقط عندما تكون أنت نفسك المنتج. ثمة تبديلات مماثلة ليس لديها أي صلة بواقع اختبار هذه الشكوك، ولكن بالنسبة لمنتج حيادي يمكن أن يعي بالتأكيد أن العمل بهذه الطريقة في الديكور حتى النهاية لم يكن ممكناً.

بعد أن استثمرت هذه الطاقة في تصورك لهذا الديكور، من دون شك واتتك الرغبة لأن تستعمل بعض المشاهد.. ولكن ليس هذا ما عملته في (كيكا)...

يجب أن تضع دائماً موضع الشك إغواءً من هذا النوع. كما لا يجب أن تقع بهوى أفكارك. أنا أتعامل مع نفسي بمنتهى القسوة.. ودائماً أستمع إلى متطلبات الفيلم وهو ليس تجريدياً إلى هذا الحد. في تصوري ثمة تصميم جمالي ولكنه ليس مفروضاً، فأنا أحاول أن أطابق بين ما يعجبني بصرياً مع الدراما، وأن أجمع رغبات ومتطلبات الشخصيات، فأنا بالمطلق لا أفرض ذائقتي، فهذه ليست نزوة.

بحسب تفسيراتي فإن كيكا ورامون يحبان أفلام آلمودوفار.. هذا ما أراه في ديكور المنزل الذي يعيشان فيه..

تفسير جيد للغاية. الكثير من مواضيع هذا الديكور تعود لي شخصياً. وفي المحصلة النهائية فإن الموضوع يدور بالضبط حول أناس أحرار. ولكن كيكا ورامون لا يشكلان هذا الذي يمكن أن نسميه ثنائياً حاراً، فنحن لا نحس بالدفء ينبعث من علاقتهما. وبالتأكيد أنا أستخدم لأول مرة جدراناً رمادية.

ثمة الكثير من الأجزاء الباردة في الديكور على سبيل المثال فإن الصالون في منطقة الكاريبي أكثر حرارة. والإطارات في البداية كانت مجرد جماليات خالصة، ولكنني جربت أن أفكر فيها، ولم يكن هناك حاجة لأفهمها، وبما أنهم كانوا سيطرحون عليَّ أسئلة بهذه المناسبة، فقررت إنه من الأفضل أن يكون لدي جواباً جاهزاً. هذه هي المشكلة مع المقابلات التي تفرض عليك أن تأخذ بعين الاعتبار كل شيء قمت به. بعد أن صورت الفيلم توصلت إلى الخاتمة التالية: المساحة هي أكثر الاستعارات الآلية للعين التلفزيونية.. هل هذا توضيح جيد ؟

بالتأكيد، ولكنه ليس الأكثر بداهة..!!

هذا توضيح حر جداً وهو مرتبط بواقع أنني مهووس بتيمة التناظر وهي تهدئ من روعي، فيما التنافر يجعلني أحس بعدم الارتياح.

أنا يمكن لي أن أتعامل جيداً مع الفوضى، ولكن بالنسبة لفيلم ما التناظر ضروري. وهذا شيء مرده حالتي العصبية. وأعتقد جازماً أن جذور هذا الشيء يمكن اكتشافها في فترة عملي على أفلام سوبر 8 ملم. وما من أحد وضّح لي ماذا تقدم زاوية التصوير وهي واحدة من القوانين المعقدة في

السينما. والطريقة الجيدة لأهرب من هذه المشكلة مع زاوية التصوير هي أن أكون جبهياً وبهذه الطريقة صورت دائماً حتى لا تعترضني الزاوية. أحياناً يمكن لك أن تقفز فوق الموضوع وخاصة عند الحركة ويمكن للنتيجة أن تكون جيدة. وأورسون ويلز يمتلك القدرة على تفادي مثل هذه المواضيع بطريقة التناظر.

والموهبة تكمن في إمكانية استخدام ما هو أكبر قدر متاح من الحرية، ولكن عندما تكون متاحة هذه الحرية فأنت لا تعرف ما إذا كانت ستدور عجلة الأشياء من قبل ان تؤلف الفيلم وهذا الاختيار يعتمد أيضاً على القصة التي ترويها.

إن تماهي كيكا مع رامون من خلال الديكور بوصفهما ثنائياً حراً يحبان أفلام آلمودوفار يبدو لي أنه مرهون بمغامرة، فنحن نتعرف عليك من خلال هذا الديكور لأنه يفصح عنك من قبل أن يفصح عن شخصياتك..

نعم هذا صحيح فانا من يقرر الديكور ويصممه. ولهذا يعن على بالي قليلاً أن أهرب من نفسي مع كل فيلم تالٍ حتى أثري عالمي وأغنيه بالتأمل.

هذه المشكلة مع البعث الجمالي تمس الفنانين الذين ينتقلون من مرحلة إلى أخرى من خلال تغيير الإيقاعات والأشكال..

نعم وعادة ما يتعلق هذا بالرسامين والمعماريين. ولكن بالنسبة لمخرج ما، فإن الجمال لا ينبع فقط من الإضاءة ولكن من اختيار المواضيع وعوالمها الخاصة. بديهي أن ديفيد لينش يمتلك موهبة مبدع رسام - ولا أعرف إلى أي مستوى لكن أعماله تحتفي بتكوينات فنية متميزة. وأجد هذا الشيء عند تيم بورتون، كما إن قمة هذا الميل أجدها عند فيدريكو فيلليني. جوزيف فون

شيترنبرغ قدم من علم الجمال مباشرة إلى السينما. لقد كان فني ديكور من قبل أن يصبح مخرجاً وأفلامه تمتلك أبعاداً بصرية حساسة. والمثير أن كل هؤلاء المخرجين كانوا على صلة ما بالفنون الأخرى من قبل أن يصبحوا علامات في تاريخ الفن السابع.

لقد كان فيلليني مثلاً فني غرافيك ماهراً، فيما علاقة مماثلة من هذا النوع لم تكن موجودة عندي، فكل شيء أقوم به يرتبط بحياتي والأشياء تظهر بطريقة فوضوية ومصادفة.. وبالحماس. على سبيل المثال فإن الجماليات الباروكية لجزر الكاريبي موجودة في أفلامي من قبل أن أكتشفها في مناطقها الأصلية. وعندما أذهب إلى هناك أعلل لنفسي بأن هذه قد تكون جذوري.

هل عملك بهذه الطريقة خاضع لتأثيرات هيتشكوك وهو واحد من مخرجيك المفضلين ؟

نعم فهذه المرة كنت سأنسى أن اذكر إن فن هيتشكوك هو الأكثر ثراءً في تاريخ السينما. لقد اكتشفت هيتشكوك عندما انتقل إلى الفيلم الملون، وقد بدا لي في تلك اللحظة وأنا في بداية شبابي إنه مسلٍّ. فيما بعد شاهدت أفلامه مرات عديدة واكتشفت فيه عبقرية موحية. إنه مبدع كبير وكل عناصر الديكور عنده قطعاً مصنعة.و هيتشكوك يعمل كثيراً مع اللوحات ولا يهمه أن يشاهد هذا. وفيما نحن نبحث لأن نجعل الديكورات المشيدة خارج الاستوديو تتماهى مع الواقع الحقيقي، هو لا يخفي عن المشاهدين حقيقة هذه الديكورات.

من المؤكد أنك فكرت بـ (نافذة على القصر) عندما صورت (كيكا) ؟

نعم.. ديكورات (كيكا) تحمل نفس المغزى، وهي ترمز إلى المدينة.وعندما تصور في استوديو فإن هيتشكوك يشكل نقطة جمالية بديهية

لكل المغنيين، وأنا لم أصل بعد إلى نهائيات هيتشكوك في (مارني) حيث نجد أمام منزل تيبي هيدرن ميناء مرسوماً بالكامل.

بطلاتك سوف يصبحن أيضاً هيتشكوكيات بعد قليل.. فعلاقتهن غالباً ما تجيء معقدة مع الرجال، وهي تُحل بطريقة مرحة وايجابية حتى ولو من خلال جريمة كما يحدث مع ريبيكا في (كعوب عالية)..

الطريقة التي أقدم بها بطلاتي هي إنهن عصبيات أكثر من تلك التي يقدمهن بها هتشكوك فهن دوماً هائجات وثمة رجل يقف خلف هذا وهو على علاقة معهن. وليس ضرورياً أن تقرأ مذكرات تيبي هيدرن أو فيرا مايلز حتى تتعرف إليه فهذا يمكن رؤيته في الحال. وعلاقات هيتشكوك المعقدة مع النساء ربما تكون هي من أوحت له بهذه العلاقة مع الممثلات، وهي قد ألهمته أحياناً بأشياء مهمة في أفلامه فهي تثري شخصياته النسائية بالرغم من أنها قد تخلق ازدواجية ما لدى الرجل.

أنا ليس لدي تلك العلاقة المعقدة مع المرأة، فهي أكثر كرماً ووضوحاً. وموهبة هيتشكوك كبيرة لدرجة أنني لا أريد محاكمتها بشكل فردي، فهو كان مستبداً كبيراً وعلى شيء من الجنون، فقد منع على سبيل المثال فيرا مايلز أن تحمل لأنه أراد منها أن تؤدي دور كيم نوفاك في (شيميت)، وهذا شيء لا يمكنني أن أغفره له إطلاقاً.

علاقتك مع المرأة تقارب نظرة فاسبندر لها.. فأنت ممتلئ بالحب مثله..

بهذا المعنى نعم. وهذا انجذاب نحو الميلودراما والاهتمام الذي يبديه كلانا بالمرأة كموضوع درامي. الدفاع عن المرأة هو اندفاع نحو الميلودراما الباروكية وهو دفاع تلقائي عن الطبقات في المجتمع. وفي حالة فاسبندر كان

ثقافياً، فيما كانت المسألة تدور عندي ملامسة للجذور، وما يميزني عنه أنه بسبب من استبداده فانا مهيأ بطريقتي لألاحظ الظلم. وهو أعلن دوماً من هو الشرير ومن هو الطيب، والأشرار في أفلامه كانوا مخلوقات غرائبية، وأعتقد أنه باستثناء (كيكا) فانا لم أنظر بالمطلق إلى شخصياتي هكذا، وما أدافع عنه في أفلامي هو حياتهم الروحية المعقدة والمليئة بالتناقضات.

لقد كان واضحاً على سبيل المثال أنني أدافع عن دور الأم في (ماذا فعلت كي أستحق هذا؟). ولكنني إطلاقاً لن أعمل بورتريه لأم مثالية مشحونة بالتضحية، فهذه الأم في (ماذا فعلت كي أستحق هذا؟) على سبيل المثال ليس لديها ما تضحي به، فهي متوترة كثيراً ومتصلبة تجاه بقية أعضاء الأسرة.. نحو الجدة ونحو أطفالها. وهذه ليست أماً مثالية أدافع عنها، ولكنني أريد أن أبين عقدها.. فهي بطلة، ولكنها ليست البطلة المثال.

متى اكتشفت فاسبندر؟

عندما كان يعرض فيلماً في مدريد وكنت أصبحت أقيم فيها. لا أذكر الفيلم الذي شاهدته. ربما كان (دموع بترافون الحارقة). على أية حال ثمة حالة مسرحية قربّتنا من بعضنا البعض..

مرة أخرى أريد العودة إلى (كيكا) _ كيكا وسط الحدث وهي نشيطة وسلبية،وتنظم حواليها دائرة من الأبطال، وهي نفسها منغمسة في هذه الحركة، وهي مستعدة لأن تضحي بحياتها من أجلها _ يبدو لي أنها تستعير في دورها هنا سلطة المخرج. وكما أنه ليس من الضروري أن نفهم هذا حتى نعجب بالفيلم، فإنه من المثير الفضول أن تكشف كيكا هذا النموذج من التطابق المزدوج.

عندما يأخذ المرء كل شيء يتحدث عنه بعين الاعتبار، فيمكن للسعادة أن تكون في الواقع أكبر. ولكن ما يخيفني أنه حتى أصبح مخرجاً، فيجب أن أعاني من القرف. اختياري في كل فيلم من أفلامي يمكن أن يكون موضوعاً للانعكاس، ولكن من جهة أخرى يعن على بالي أن أكون مخرجاً شفافاً وأعتقد أن (كيكا) ليس فيلماً شفافاً. فهو فيلم أردت أن أعمله ببساطة بالرغم من كل الصعوبات.

في لقاء صحفي مؤخراً مع يومية " El Pais " تتحدث عن رغبتك بتفجير عزلتك في هذه اللحظة وأن تتفحص حياة أناس آخرين... باعتقادي أن هذه هي رغبة (كيكا)...

هذه رغبة طبيعية موجودة لدى كيكا، وهي طريقتها في أن تتواجد في هذه الحياة. بالنسبة لي فإن (كيكا) تقدم مثالاً عن السلوك ولكني لا أمتلك عقلها الباطني، ولا حتى براعتها، وهي تقوم بالذي يجب أن تقوم به بطريقة طبيعية، ولو أردت أن أؤدي عملاً خيِّراً كما يفعل الرهبان، فأنا لن أؤديه هكذا بطريقة تلقائية، فأنا سوف أخترعه وأنظمه وأتصوره واعياً في الواقع، فإذا ما عملت خيراً للآخرين، فأنا في النهاية أعمل خيراً لنفسي. لست شريراً ولكنني واعٍ.كيكا جيدة بطريقتها العفوية وكثيراً ما أردت أن أكون مثلها. أن لا أشبهها فهذا يعني لي أن حياتي كلها منذ أن كنت في الخامسة عشرة من عمري تدور من حول السينما التي تملك أنانية معينة، فهذا يعني أن وقتك يتم تكريسه بالكامل لشيء ملموس، فيما يختفي الآخرون كلهم من حولك. وهذه هي عزلة وأنانية المبدع من دون شك.ولكن هذه الأنانية تثقل كاهلي، والآن عندي رغبة شديدة لأن أروح عن نفسي، وهذا يخيفني أحياناً فأتساءل عما إذا كانت رغبتي بالمكاشفة والبوح هي رغبة مخرج وإنسان، لأن هذا من الممكن أن يعني

ببساطة إنه لدي رغبة أكبر لأن أروي قصصاً أخرى.. ولهذا من الضـــروري أن أعايش قصصاً أخرى..!!

كان مفاجئاً لي أن يركز عليك اللقاء المنشور في " El Pais " كما لو أنك أحجية.. وليس على أفلامك..!!

هذه واحدة من أكبر مشاكلي كمخرج. وهذا ظلم يحيق بكل من يدخل إلى فيلمي بمعزل عن إرادتي. أنا لا أريد أن يحدث هذا أبـــدا، ولكننـــي منـــذ أن أصبحت في مركز الانتباه حتى بدأ الآخرون بالاختفـــاء: الطـــاقم التقنـــي ـ والشخصيات التي أريدها، بالرغم من أنه تنتابني رغبة عارمة بألا أكون فـــي هذا المكان. هذه العلاقة المتبادلة مع الأشياء ليست جيدة لأفلامي وربما بسبب من هذا يتم تفسيرها خارج إسبانيا بشكل أفضل. في الخارج أنا لا أكون مجرد شخصية.. أنا مخرج ببساطة.

ربما هذا هو الثمن الذي تدفعه لقاء موهبتك، فأنت غالباً ما تـــردد أن عملك في الأفلام ينبع من داخلك، ووفقاً لذلك فمن المنطقي أن يهتم النـــاس بعالمك الداخلي وغرائزك وكل ما هو مخفي في شخصيتك..

ربما تكون هذه الطريقة الأكثر ايجابية لمعاينة الأشياء، ولكـــن النـــاس يبدون اهتمامهم بما هو عكس ذلك.. أي الشكل الخارجي وكل ما هو زائد فـــي الكلام، ولكنني سأفرح فيما لو كنت محقاً..!!

زهرة سري (1995)

لحم حي (1997)

يعود الحب ويتجدد بعد علاج الصدمة في (كيكا). وفي (زهرة سري) وهو يكمل ملامح كاتبة تكتب روايات وردية باسم أماندا غريس، وقد طفت على السطح أفكار سوداوية بخصوص رجل سوف يهجرها.

بيدرو آلمودوفار وماريسا باريديس (في دور أماندا غريس) يستخدمان أحاسيسهما لمعايشة ألم الحب وهما يماشيان وضعيات درامية ممتعة. وهذا الفيلم الأنثوي الوردي والأسود فيما بعد يجيب عن فيلم ذكوري بالرعشات الحمراء. (لحم حي) هو اقتباس حر عن رواية سوداء تسمح لآلمودوفار أن يعيد ردَّ كل شيء إلى الرغبة. هنا سينما الجسد والمشاعر. وفي هذين الفيلمين يشرّح آلمودوفار مدينته مدريد ويرسم مخططاً لها. في (زهرة أسراري) تصبح مدريد ديكوراً حيَّاً لولادة في مشهد افتتاحي. وفي موضوع آخر للحب ينبض قلب آلمودوفار وهو يعاين مرور الزمن من خلالها. والمدينة التي يقصدها تغيّر وجهها.. مثل إسبانيا ومثل أبطال أفلامه الذين شبّوا ونضجوا معه.

(زهرة أسراري) فيلم غير متوقع وهو يختلف عن بقية الأفلام التي عملتها وخاصة (كيكا) الذي يظهر فيه مكان الانسان مهدداً، فيما يبدو (زهرة أسراري) كما لو أنه يمجد جماليات المشاعر الانسانية. ولو أن بطلة الفيلم ليو تظل مأزومة، فإن أزمتها لا تعكس نفسها للمرة الأولى في مظهر

هستيري. الموضوع يدور عن كآبة نفسية وعن الخطيئة والقلق الداخلي بطريقة واضحة للغاية.. كما لم يحدث هذا من قبل. هل هذا هو إحساسك ؟

لا أعرف ما إذا كان الفيلم مرحاً ولكنه أكثر صلابة وتماسكاً. أن تتحدث عن امرأة مأزومة، فهذا ليس إجباراً. وإذا ما تحتم مقارنة (زهرة أسراري) مع (كيكا)، يمكننا القول إن هذا يتعارض معه كلياً.

(كيكا) فيلم يتحدث عن أفكار وليس عن شخصيات، فيما (زهرة أسراري) فيلم يتحدث عن شخصيات ببنية قصصية وتقديم المدينة فيه كديكور طبيعي، فيما المدينة في (كيكا) محض ديكور.

في (زهرة أسراري) أنا صاحب مزاج متفائل فيه أكثر من (كيكا) فأبطاله هم أشرار، فيما هم هنا لا يمتلكون هذه الصفات. بالطبع يقوم أبطال (زهرة أسراري) أحياناً ببعض الخطوات الخاطئة، وهم بارتباكهم إنما يسببون الألم للآخرين ولكن من دون تقصدّه.. ويمكنني أن أستمر بإحصاء التمايزات والفروقات إلى ما لانهاية..!!

ليو تعاني من فقر روحي مدقع وحزن دفين، وهذا إحساس جديد ينضاف إلى أفلامك أليس كذلك ؟

هناك شيء أكبر من الحزن، فالقصة هنا تدور حول شيء مثل الانقباضية. وأنا أعتقد أن الحزن هو إحساس رقيق للغاية أمام الذي تعايشه ليو في أزمتها.. كما لو أننا نقارن الانقباضية السوداء بالشقاء. والشقاء الذي يحل بليو مماثل لشقاء يحيق بحيوان يقطعونه وهو حي. وهو يقوى إلى درجة أنه لا يبقى هناك سوى الانتحار للتخلص من تأثيره. وحتى عندما تعود ليو إلى وطنها الأم في القرية وتروي لها أمها قصة ولادتها، فهي تجرب إحساساً

فظيعاً: فبحسب رواية أمها، فإنه كان مكتوباً عليها منذ اللحظة الأولى التي ولدت فيها أن تصارع حتى تعيش لأنها رأت الضوء وهي مخنوقة تماماً. وليو تأخذ بعين الاعتبار أنها تصارع لتعيش منذ اليوم الأول ولا يجرفها الحنين أبداً إلى ذكريات الماضي.

في الـ (ديو) الذي يضم شوز لامبريفا وروسي دي بالما، نلحظ امرأتين بطبعين ناريين.. ومرة أخرى من يقود هنا ليس الهستيريا بل الرقة..

أنا مرتاح للغاية لهذه المشاهدة وبالنسبة لي فإن هذا بورتريه غيبي عائلي. ليو تنتمي إلى طبقة اجتماعية مختلفة، ولكن عندما تذهب إلى بيت أمها وشقيقتها نكتشف إن لديهن نفس الجذور ونفس الأحاسيس وهذا يظهر من خلال الطريقة التي تعيش بها الأم والأخت مع زوجها وأطفالها. العلاقة بين شوز وروسي هي نموذج عن العائلة الإسبانية، فالأم والابنة على وفاق تام حتى أنهن يعبدن بعضهن البعض، وإذا ما أجبرن على الافتراق، فإنهن يشعرن بسوء عظيم.

الشغل على الأحاسيس يتجلى واضحاً في (زهرة أسراري) حتى من حيث طريقة استخدام الإعلان، فهو هنا يصبح مصدراً للرقة. من الواضح أن معالجتك للأشياء بهذه الطريقة تتحكم بكتاباتك وحتى إخراجك.

نعم.. فأساس الفيلم وجذوره تنبع من عواطف بسيطة، وأنا أظهر دراما ليو من خلال أشياء صغيرة نعرفها، ولكنها لا تحمل أي معنى. ليو امرأة وحيدة.. وحيدة جداً، وهذه الوحدة ولّدت لديها شعوراً ثقيلاً بالإثم، وهذا الإثم يغص بسنوات الوحدة. أنا أبني هذا من بداية الفيلم بطريقة مبسطة.. ليو تنتعل جزمة ضيقة، وفي المرة الأولى التي تنتعلها فيها يقوم زوجها بنزعها لها..

ولكنه الآن ليس موجوداً معها وتقوم مدبرة المنزل عادة بذلك.. ويصدف أن اليوم هو يوم استراحتها، وعندما تبحث ليو عنها بالهاتف فإن أحداً لا يرد. إذن هذه المرأة وحيدة وهي مضطرة لأن تزور المدينة وتذهب لتقلق راحة إحدى صديقاتها حتى تنزع لها الجزمة.. وعندما تصل بعد لأي ومعانات إلى منزل هذه الصديقة وبيدها حقيبتها وقد حشرت فيها حذاء جديداً لتقوم بتبديله مع الجزمة، وهي بالكاد تمشي. لقد بنيت الفيلم بجملة فوق هذه الأحاسيس وهي من دون شك مغامرة جدية، فإذا لم يمسك المشاهد بهذه الأحاسيس، فإن إخفاقي سيكون كبيراً.

عملك فوق هذه الأحاسيس يقدم بورتريه لليو ليس مفاجئاً بالنسبة لك.. لكنك لم ترسم بالمطلق حتى هذه اللحظة شخصية بهذا العمق..؟!

أفهم جيداً ما ترمي إليه، ولكنني أخاف من الحديث عنه. (زهرة أسراري) فيلم ناضج. لا بل إنه الأكثر نضجاً من بين كل الأفلام التي صورتها حتى الآن. صحيح أنني تجاوزت العقد الثالث، ولكن لمجرد أن أفكر بهذا، فإن هذا لا يعجبني البتة. أكره أن أقول إن هذا فيلم ناضج، ولكن هذا بديهي، فلا شيء لا أستطيع عمله، وأعتقد أن العباقرة فقط هم من لا يتحزرون.

تتفجر عزلة ليو في مشهد الانتحار، وخاصة في هذا الكادر الأسود الموحي ويتردد فيه صوت أمها. الموت هنا قوة تبعث. ونحن (من خلال هذه اللحظات) بوسعنا أن نعاين نضوج العملية الإخراجية عندك..

في الحقيقة إن صوت الأم يرد ليو من نزع الموت. هذا الصوت مثل البارفان، يمتلك رائحة لذيذة تتوضع في المطبخ والكوريدور ثم تدخل في غرفة ليو حتى توقظها من حلمها الأخير. وليو تسمع من خلال السكرتير

الآلي صوت أمها وهي تقول إنها بحالة سيئة، وإن ضغط الدم لديها مرتفع. وهي تفكر بأنها إذا ماتت، فإن أمها سوف تموت أيضاً.

هذه الفكرة تشجعها على ردِّ فعلٍ، فصوتها ينقذها، فهذا هو صوت الحياة.

في البداية كانت عندي فكرة إخراجية معقدة لهذا المشهد، وقد فهمت إنه توجد طريقة أسهل لتصويرها، فانا أضع وجه ليو في الكادر و(بروفيلها) على المخدة. على أن تسمع صوت أمها في هذه الليلة المرعبة وأن أفتح الكادر على وجه ليو المتعب، وفمها يظهر بطريقة تسمح لي بأن أصور صراخها: ماموووووو دون أن تتحرك الكاميرا. وبالنسبة لي فإن قمة الاستفزاز كانت في إيجاد حلول هنا حتى يُخرج هذا السيناريو. والمرح ليس لليو.. بل لي أنا.

تمرر العزلة من خلال "Solea" – وهي مقطوعة لمايلز ديفيز كنت قد استخدمتها في (كعوب عالية)، وهي تضبط ايقاع رقصة جميلة ومثيرة بين أم وابن..

كل شيء مفهوم. هذا المشهد يوضح التماسك الذي تحدثت عنه في هذا الفيلم. لقد جهزت خلفية للاستعراض ولكنني فضلت ألا أستخدمها وأن أصور الرقصة أمام جدار. وكل شيء أسود.. الأرضية والجدران وملابس الابن.. والأم فقط ترتدي ملابس حمراء. وحتى يضيء المصور هذا المشهد استخدم مرشحات حمراء وهي جعلت فستان الأم يشع بالحيوية، على أن اللونين الأحمر والأسود عملا الاستعراض الراقص ثقيلاً.. ودرامياً بنفس الوقت.

عندما تعود ليو إلى القرية تقول لها أمها إن هذه العودة الغريبة، طريقة أخرى تذكّر بعزلتها "أنت مثل بقرة من دون جرس".. من أين استقيت هذا التعبير؟

كنت قد فكرت بأن أسمي الفيلم: " مثل بقرة من دون جرس " والعبارة شائعة جداً في اللغة الإسبانية، ولكنها غير معروفة خارج لامانشا. أن تكون مثل بقرة من دون جرس يعني أن تكون ضائعاً ولا تجد من يهتم بك أو يرعاك. هذه عبارة أخذتها عن أمي التي كانت تستخدمها كثيراً بعلاقتها معي.. " أنت بقرة من دون جرس " – كانت تعيدها دوماً على مسامعي. وأم ليو تقول لها أنت ضائعة مثلي.. أنا أيضاً مثل بقرة من دون جرس وليس لدي رجل _ وتضيف _ ولكن في مثل سني يكون هذا طبيعياً للغاية ". وهي توضح أن المرأة مثلها يجب أن تعود إلى مسقط رأسها حيث ولدت، حتى تتذكر الأشياء وتكتشف معنى لحياتها. بالتأكيد هذا هو السبب الذي تريد الأم من أجله العودة إلى القرية: هي تريد أن تكتشف نفسها وليس الأمر مجرد نزوة.

تقوم الأم بإلقاء قصيدة، وهذه واحدة من أجمل اللحظات في الفيلم.. كيف خطرت لك هذه الفكرة ؟

كل شيء يحدث لأنه في يوم من الأيام قام طاقم من الـ BBC2 بإعداد فيلم وثائقي عني، وأجروا لقاءً مع أمي. وقد حرضها الصحفي لتتحدث عني. وهكذا استرسلت هي بالكلام.. تحدثت عن ولادتي. وأن تتحدث عن ابنها في فيلم، فهذا يعني أن تروي قصة حياته كاملة..!! فيما بعد طلب الصحفي منها أن تقرأ قصيدة..

وهي نفسها التي وردت في الفيلم، وقد قرأتها بطريقة أثارتني كثيراً. بالضبط كما كنت أريد ذلك من ممثلة ما. وقد كررتها بشكل طبيعي وبطريقة حداثوية. وأمي لم تعد تتذكر لمن تعود هذه القصيدة بالرغم من أنها هي أيضاً تكتب شعراً، ولمجرد أن ترى طيراً جميلاً فإنها تكتب له قصيدة من فورها، ومرة أهديتها باقة أزهار في عيد الأم فكتبت قصيدة عنها.

العلاقة بين الواقع والروائي. والواقعي والمتخيل غالباً ما تحضر في استيحاءاتك في (كعوب عالية) و(كيكا) وما تلاهما من أفلام. هنا تتداخل في رواية واحدة عن حقيقة وجود ليو، لكن السؤال الذي يرفع هذا الجزء من السيناريو يبدو فيه وكأن حلولك الإخراجية بالتصوير الخارجي تثبت رغبتك بالانتهاء من التصوير في الاستوديو..؟!

التصوير وسط ديكورات طبيعية شغف بصري وجمالي. (زهرة أسراري) يجيب على الطريقة التي أتعاطى بها مع الواقعية الجديدة. وهذا لا يعني أن أفلامي القادمة ستنتمي إلى المدرسة الطبيعية. عندما أتحدث بشكل واقعي، فأنا أفكر بشيء موجود، ويمكن لي أن أظهره، كما يمكن أن أشوهه. الواقعي يهمني بوصفه موضوعاً وعنصراً لبناء المتخيل الروائي.

صحيح أن العواطف تجيء استفزازية بهذه الطريقة كونها مرتبطة بالواقع المطروح على بساط البحث. وكما وجودنا واقعي، فإن فيلماً ما يفرض دوماً سقفاً من الافتعال.

كيف فكرت بمشهد طلاب الطب وهو مشهد مفاجئ في الفيلم.. من حيث بنيته التسجيلية التي تعبر عن روحيته ؟

قررت حشد طلاب الطب لأنهم يرتدون اللباس الأبيض، وليو ستكون الوحيدة التي ترتدي لباساً ملوناً، فالأزرق سوف يعكس هامشيتها من الناحية البصرية. وعندما تخرج إلى الشارع تكون قد تفادت الموت، إذ تبدو الحياة أمام ناظريها غير مفهومة وعبثية إلى حدٍ ما. لكن هذه الحياة البرانية والصاخبة هي من تحدد وظيفة هذا المشهد، الوظيفة التي تمس اللغة السينمائية وليس القصة بشكل مباشر.

الحشد الطلابي يترك الفيلم ملخصاً تاريخياً وفي لحظة ملموسة من الواقع الإسباني. وكل هذه الشعارات المعادية ضد فيليب غونزاليس تعكس عدم ارتياح الأسبان للحكومة الحالية. وهذا يعطي قوة كبيرة للمشهد.

أثناء تصوير (زهرة أسراري) قلت لي إن التصوير الخارجي يوقظ خيالك.. بأي معنى سيتم ذلك ؟

الديكور الطبيعي يجبر على الإمساك بالعملية الإخراجية بطريقة فيها الكثير من الخصوصية، فأنت مضطر للقبول بجغرافية الأماكن التي تتواجد فيها. المنزل المشيد في الاستوديو لا يقدم ممراً ضخماً كما في منزل ماريسا في الفيلم.. وكان يجب أن أجد طريقة لأستخدم فيها الممر، وهذا يحرضك على القيام بأشياء لم تكن لتقوم بها من قبل.

هكذا يبدو مشهد اللقاء بين ليو وزوجها، بمثابة المشهد- المفتاح في الفيلم وهو يبدأ في الممر والذي كان ضيقاً للغاية في هذا البيت.. ثمة مرآة كبيرة ولم أكن أنا من فكر بهذه الخدعة التي يعرفها الجميع.

وفكرتي كانت أن أستخدم سلسلة من المرايا الصغيرة بدلاً من مرآة ضخمة صورت عليها مشهد القبلة بين ليو وزوجها وهذا يفصح عن جوهر علاقتهما: من اللحظة الأولى يظهر فيها هذا الثنائي مجرد شرذمة ولم أكن لأشعر بهذا لو صورت في استوديو فمن المؤكد أنني كنت سأدفع الجدار حتى أصور هذا المشهد، وبنفس الطريقة لم أكن لأعمل كادراً طويلاً تظهر فيه ليو وزوجها يغادرها.

المكان يولد عندي الرغبة بأن أصور نظرات ليو المترافقة مع وقع أقدام زوجها على الدرج الكبير الذي ينزل عليه.

في (زهرة أسراري) هناك تكافؤ واضح بين ليو والممثلين الآخرين حتى من هم في المرتبة الثانية. هل تعذبت كثيراً للوصول إلى نتيجة مشابهة؟!

لا.. فقد أردت أن أثبت أنني قادر على جمع كل عناصر القصة في بوتقة متماسكة عندما أريد ذلك. وإذا ما أردت أن تصل إلى نتيجة مشابهة، فدائماً ثمة طريقة لذلك. بنية السيناريو في هذا الفيلم تشبه الرواية وهي تنتظم في فصول، حتى أنني كنت قد فكرت بوضع عنوان لكل جزء في الفيلم: عزلة ليو _ العائلة _ El Pais _ زيارة الزوج _ الانتحار _ العودة إلى القرية _ العودة إلى المدينة.

طبعاً ليو تناقش هذه العناوين مع مختلف الشخصيات لكن القصة ينظمها خيط واحد، فكل هذه الشخصيات ترتبط بحركتها التي تتفادى التشتت. ليو هنا توحد الجميع، وقصتها تصف دائرة تمكنها من العودة لنفس المكان وهي تعمل على تربيط هذه القصص الخاصة ببقية الشخصيات.

هذا الفيلم يمكن لأي مشاهد أن يتابعه بسهولة، فأفضليته مرتبطة بصدفة الإلهام، وهذا لا يعني إننا لن نقوم بمغامرة مع نوع آخر من القصص في الفيلم التالي. فهذه الطريقة في الترتيب هي ما تتطلبه القصة نفسها التي تحكمها قوانينها دوماً.

ماريسا باريديز كانت مفاجئة في دور ليو.. لقد أدت دورها وكأنها غائبة عن الوعي..!!

ماريسا أنهت عملاً مذهلاً. لقد كانت شجاعة للغاية. وفي دور مشابه، فإن أي ممثل كان سيعاني هو أيضاً من الإغواء وهو يؤديه. لقد تملكت

ماريسا من أدواتها جيداً حتى تعبر عما أردته أنا من شخصية ليـــو. وكـــانت صريحة في كل عواطفها، وأحياناً كانت تذكرني بغاربو، وخاصة عندما تكون في المقهى مع قبعة على رأسها. وهي تبكي كثيراً وغالباً في الفيلـــم، ولكـــن إطلاقاً ليست نفس الدموع. ويمكننا القول إنه يوجد خزان من الدموع. الدمـوع على فراق زوجها. الدموع مع أمها في البيت. الدموع جرّاء الحنين، وجـــرّاء الضعف والإنهاك أو حتى حدة العواطف. وكانت ماريسا تقلق كثيراً من هذا: " بيدرو هل أنت واثق من أنه ليس الشيء ذاته ؟ " لأنه عندما كانت تبكي، فهي تبكي ولا تحس بالفرق. وأعترف أنني كمخرج أتأثر كثيراً بمنظر امرأة باكية، وهو يترك عندي الانطباع بأن كل شيء يقودني إلى هذه الدموع. حقـــاً فقـد حصلت على كمية كبيرة من الدموع في هذا الفيلم، ووعدت من جـــهتي بـــألا أصور شيئاً مشابهاً في الفيلم التالي.

ومع ذلك فإن النسخة الأصلية من (زهرة أسراري) ليست مبكية إلـــى هذا الحد...؟!

نعم.. إلى حدٍ ما. فأنا بذلت جهوداً مضنية حتى أتفادى ذلك. هذه دمـــوع طبيعية، وأذكر مرة وأنا أتنزه في شوارع مدريد مع مخرج إسباني أننا مررنـا بمحاذاة شابين جالسين على مقعد، وكان أحدهما يدخن سيجارة وهـــو يـــذرف دموعاً حارة. كان يبكي بأكثر الطرق طبيعية في العالم من دون دراما، ومـــن دون حتى أن يهتم بأنه يبكي فعلاً. بالضبط هذا ما أردته في فيلمي.. أن يبتعـد عن العواطف وعن كل عوامل الجذب. أستطيع أن أصف (زهرة أســـراري) بأنه فيلم أحاسيس، وأعرف أن هذا الوصف خطر جداً لأنه يؤدي بشكل آلـــي نحو استدرار العواطف.. ولكن هنا لا يوجد مثل هذا الشيء، لا في الإخـــراج ولا في أداء الممثلين. لقد قمت خلال التصوير بتنقية العملية الإخراجية، فـــهذه

دراما وليست ميلودراما حتى ولو كانت دراما مع أغانٍ. لست ضد الميلودراما، ولكن هنا القصة تختلف تماماً عن (كعوب عالية).. هنا الألم يدفعني ن أتمرد، فهو مثل ديانة بالنسبة إليّ.ديانة تسمح للناس بالاجتماع إلى بعضهم لأنهم يعرفون تماماً ما هو الألم ؟!

أليس هو ذاته الذي يتذوب في شافيلا فارغاس التي نكتشفها في الفيلم بعد أن تغني " Luz de luna "[1] في (كيكا) ؟!

شافيلا كاهنة عظيمة لهذه الديانة..!! وعكازها الذي تحمله يشبه صولجان القساوسة الذي يشيلونه في القداديس. ثمة شيء هنا تؤديه بشكل جيد، وأفضل من البقية وأقصد الطريقة التي تغلق فيها يديها كعلامة على الصلب. وشافيلا أيضاً وجه إله وهي تروي من خلال أغنيتها قصة ليو عندما تعود إلى المدينة وهي في حالة حرجة. يظهر وجه شافيلا وهي تتحدث عن الهجران والأحاسيس النابعة عنه، فهو ينتج شيئاً مثل الوميض وبالتأكيد هذا ما أردت أن أعبر عنه.

الوحدة هي محور الفيلم، وهي تذكرني بالعزلة التي تتحدث عنها في طفولتك. شيء مثل عزلة وجودية.. هل هناك علاقة ما ؟

محتمل، وإذا ما حدث هذا، فإنه مرتبط باللاوعي. هناك جزء من طفولتي يمكن التعرف إليه في الفيلم.. على سبيل المثال الطريقة التي تقدم فيها ليو بداية ارتباطها بالأدب والأدباء. تقرأ رسائل الجيران وتكتب لهم في الفناء الداخلي من البيت. هذه ذكرى شخصية، فطفولتي كانت مسيجة بالعزلة، ولكنني ملأتها بأشياء أشبعتني كثيراً. وأنا كنت طفلاً يثرثر كثيراً بالرغم من

---

[1] – ضوء القمر.

أن هذه الثرثرات كانت عبارة عن حوارات داخلية مطولة. وأنا لا أحب أن أخلق الانطباع بأنني كنت طفلاً وحيداً.

ثمة مشهد في (كعوب عالية) تعود فيه ماريسا باريديز إلى البيت الذي ولدت فيه حتى تموت. أنت تقول إن في هذه القصة ما يذكر بموت أبيك. وهنا ماريسا باريديز تكون في محور القصة من جديد. هل هناك شيء في العلاقة التي تربطك بها ؟

نعم... من المحتمل، لكنني لم أعر اهتماماً لذلك في الواقع، فكثير من الأشياء جاءت عن طريق الارتجال، وخاصة في الجزء الذي تدور أحداثه في لامانشا. تصوير الحقل والجيران الذين يغنون في القرية، كلها مجموعة أفكار خطرت لي أثناء التصوير. فنحن ما إن وصلنا إلى لامانشا حتى هاجمتني أفكار مثيرة لم أكن قد فكرت بها. أنا ولدت في لامانشا وقضيت هناك ثماني سنوات من عمري. وهذه السنوات الأولى من حياتي ساعدتني على فهم أنني لا أحب هذا المكان ولا أريد العيش فيه، لأن كل شيء سأطمح إليه في حياتي سوف يبدو معاكساً للشيء الذي رأيته في لامانشا من طرائق الحياة والتفكير وحتى بخصوص الناس أنفسهم. ولكن بعد أن عملت هذا الفيلم اكتشفت أنني أنتمي إلى لامانشا حتى لو لم أعد إليها، وبالرغم من أن حياتي كلها هي عبارة عن تضادات. أثارتني البيوت والشوارع والحقول التي تركت عندي انطباعاً قوياً، فتربتها الحمراء المستوية تلتحم بالسماء عند خط الأفق. ولهذا بت أعتقد أن مبدعي لامانشا لديهم خيال كبير، فهم يجب أن يبدعوا أشكالاً تملأ كل هذا الفضاء الخالي منها. كما أن جزءاً من طفولتي هو حزم أصوات، فجاراتي كن يروين قصصاً مرعبة عن انتحار واحدة منهن بإلقاء نفسها في بئر. حتى أنه تكون لدي شعور قوي بأن الماء نصفه كريستالي ونصفه معتم، وهو المرآة

الأخيرة التي ينظر فيها أحد قاطني لامانشا قبل أن يموت. لقد كافحت طوال حياتي ضد هذه القصص المرعبة، ولكن يجب أن أعترف أنني جئت من هناك، فهذا الفيلم كله تقريباً يجيء بمثابة اعتراف ويذكر بجذوري. سأعود للمشهد الذي تتحدث عنه في (كعوب عالية)، فإنه من المثير أن ينتج نفس الشيء في (زهرة أسراري)، إذ تعود ماريسا الذي ولدت فيه لتموت، ولكنها تعيد اكتشاف جذور الحياة في أرجائه وتتجج بترميم ذاتها أمام المستقبل.

ثمة حنين في هذا الفيلم مع أنني لم أعد إطلاقاً إلى هذه القرية في فترة طفولتي.

واحدٌ من الأخبار الجيدة التي يحملها فيلم (زهرة أسراري) هو عملك مع شوز لامبريفي..

شوز ساحرة وأنا مرتاح لأدائها في الفيلم.. وهي جزء من عائلتي تقريباً.

قلت لي إن شوز لامبريفي لم تستطع أن تؤدي دور لوسي في (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي).. ثم لم تستطع أن تؤدي دوراً آخر في (متاهة الرعش).. لأنه كان يجب أن تجري عملية جراحية في عينها، وهنا هي تؤدي دور امرأة ينبغي لها أن تجري جراحة في عينها.. هل أوحت لك الشخصية الحقيقية بهذا الدور ؟!

لا.. أنت تذكرني بالقصة وهذا يمتعني. في الواقع قصة جراحة العين ترتبط بأمي التي أوحت لي بدور شوز.. كما أوحت لي شقيقتي بدور روسي. هذه طريقتهن في الحياة وفي الكلام. وموهبتي أنا تكمن هنا ببساطة، أي أن أختصر الساعات الحوارية الطويلة ببضع دقائق.. حتى ديكور المنزل يعود إليهن. وقد قمت أنا بتحريضهن للمجيء إلى مواقع التصوير لرؤية هذه

المشاهد والأشياء مرت بسلام. وعندما تدربت شوز على المشهد الذي ترفض فيه الذهاب إلى طبيب العيون ليجري لها جراحة. أمي أيضاً تضع نظارتين سوداوتين كبيرتين بسبب مشاكل في العينين وترفض العملية الجراحية وهي تقول لها: "شوز عملية جراحية واحدة مثل بطيخة.. لا نعرف ما إذا ستكون حمراء أم بيضاء قبل أن نقطّعها بالسكين ".

دعاني كلامها لأن أضحك كثيراً، وقررت أن أضيف هذه الجملة على النص الذي يخص شوز. كان ممتعاً للغاية أن يكون لديك في نفس الوقت الأصل والانعكاس.

ليو كاتبة، ولكن الفيلم يبدأ في اللحظة التي تكون فيها قد توقفت فيها عن الكتابة.. هل هذا يخدمك لتتوجه نحو شيء آخر.. ربما حتى تكتشف ما بين السطور هذا الاعتراف الشخصي الذي تجيء عليه في الفيلم.

نعم.. في الواقع فإن ليو ليست كاتبة مهمة، وهي ليست في أزمة لأنها كذلك. ولكنها في أزمة مع الكلمات،فعندما تكتب على الآلة الكاتبة نفس الفواصل كنت قد فكرت بجاك نيكلسون في (الوهج) وهو يملأ الصفحات بكلمة وحيدة.

النشاط الأدبي لليو هو عنصر ولكنه ليس الأكثر أهمية، فالأكثر حضوراً بالنسبة لي هو ثمن كل عناصر الفيلم التي تشكل بورتريه لهذه المرأة. ليو تنجح في أن تتأهل ضد نفسها من خلال ضعفها، وهي ضعيفة إلى درجة أنها لا تستطيع أن تفكر بالقصص أو حتى أن تكتب ترهات لا تستطيع الإحساس بها. لم أرد أن نتقبل ليو في الفيلم بوصفها مثقفة وثمة كاتبات مفضلات لديها مثل جانيت فريم، جين ريس، فيرجينيا وولف، جين بولس، جوانا بارنز، دوروثي باركر، وكلهن يشار إليهن بالبنان بوصفهن مثقفات وما يوحدهن قبل

كل شيء إنهن يعملن على المشاعر التي تذكر بالبوليرو. وليو عندما تقرأ لواحدة منهن فإنها تشعر بقلق مضاعف مشابهاً لذات القلق الذي يعتريها وهي تستمع إلى البوليرو.

بالتأكيد هذا ما تتحدث عنه كتابتها في سفر (الألم والحياة)، وإذا ما غيرت في روايتها فليس من أجل الوصول إلى مستوى ثقافي، بل إلى مستوى من الغيبيات في الكتابة. وليس ثمة قناعة راسخة بروايات الحب، وهي تذكرها في الواقع بنقد مقنع لعملية رفض مشاهدة الواقع الذي يصلح قبل كل شيء للسينما الأميركية التي تنتجها الشركات الكبيرة والتي تشجع على قبول أكثر الحقائق تبسيطاً مثل أن المخلوقات الآدمية تمارس الحب. الجمهور الاميركي لا يزال من دون Motion Pictures Association of America"[1].

(زهرة أسراري) فيلم صريح. وأنا أشاهده فكرت بقولك: "أعتقد أنه إذا عمل المخرجون على الأفلام التي يريدونها، فإنهم سوف يكونون أصيلين للغاية". الأصالة في الفيلم هل تنبع من صراحته ؟

أردت القول لو أن كل واحد استطاع أن يروي قصته بالطريقة التي يريدها لبدا هذا أصالة حقيقية تضج بالحياة، وهذا ينطبق على المخرجين. كل أفلامي صريحة إلى درجة كبيرة وأن تعمل فيلماً بهذه الطريقة يتطلب منك أن تنفتح على العالم وأن تقرف منه وأحياناً هذا يبدو ثقيلاً للغاية. عندما كتبت (قانون الرغبة) كنت أعرف ما الذي أريده وقد بذلت جهداً كبيراً. ومع مرور الزمن صرت أنظر إلى العمل بوصفه بحثاً، ويظل الأقوى عندي هو الذي يملك قيمة غيبية.

---

[1] – مؤسسة تجارية تأسست عام 1922 وهي ما تزال موجودة حتى الآن في الاستوديوهات الهوليوودية الضخمة بهدف تنسيق سياسات صناعة الأفلام وهي تمثل مصالح الشركات عبر صفقات مع المؤسسات الرسمية وغير الرسمية.

بالنسبة لي فإن السينما هي طريقة للكشف وبناء ما أنا عليه، فيما يكون بوسعي في الحياة أن أتخفى على الهامش، وأن أعطي ملامح لي مبنية من نتف مختلفة. لذلك فالسينما هي المكان الذي يجب أن أكون فيه.

الازدواجية في الحياة نطل عليها كتيمة من خلال ليو وقصتها وهي تبدو لي مفسرة بطريقة فيها الكثير من الخصوصية في الفيلم. لا تهمك هنا مواصفات الشخصية بمقدار الفكرة.. أن يكون لديك حياة ثانية. ليو تعيش حياة ثانية وأنخيل أيضاً، وهما يقارنان حالتيهما بحالة بطل فيلم يتقمص حياة شخص آخر. هذا هو مبدأ روايات الحب في الواقع ـ أن تتماهى مع أبطال كثيرين، والفيلم يتحدث عن ذلك منذ المشهد الأول. أن تهدي أعضاء ميت لزراعتها في جسد آخر، بمعنى أن تهب الحياة. أعتقد أن هذه تيمة حقيقية ورائعة لفيلم: حياة أخرى... أليس كذلك ؟!

هذا تفسير رائع.. ثمة شيء مخفي في كل واحد من هؤلاء الأبطال. وهم في الواقع أرادوا عمل شيء مختلف: ليو تكتب باسم مستعار، وأنخيل يصبح كاتباً، والخادمة تصبح راقصة، وبيتي عشيقة سرية لرجل متزوج. في الواقع يدور الحديث عن الازدواجية في الحياة بقدر الازدواجية الممكنة للحياة نفسها. وليس المهم أن يكون لديك موطناً في حياة مختلفة، بل إمكانية أن تتوصل إلى تغيير إيقاع الوردة في هذه الحياة..!!

مع (زهرة أسراري) يتصور المرء أنه ربما كان لديك أنت أيضاً رغبة تصوير أفلام باسم مستعار..؟!

نعم كثيراً ما انتابتني هذه الرغبة، وهذا إغواء كبير. أن تفكر باسم مستعار، فهذه طريقة مبتكرة لمصارعة الزمن تبدأ من نقطة الصفر. وبالضبط هذا ما أردت أن أعمله دائماً. أن أصور فيلماً ما بملء حريتي التي تحملها هذه

الحقيقة. واليوم أحس بنفسي حراً وأنا أعمل أفلامي، وإن كانت هذه الحرية لا تأتي إلا بمقاومة الضغوط، وعندما تصور فليس ثمة ضغط هنا، فليس لديك أسلوب ولا جمهور. هكذا فكرت باسم مستعار ووجدت اسماً: هاري كين، فإذا ما تلفظت به بسرعة فسوف يصبح Hurricane، ولكن أخي منعني من استخدامه، فنحن لدينا اليوم علامتنا التجارية المسجلة، ولن يسعفنا الزمن حتى نصل إلى هنا، هكذا فليس ثمة طريقة للبداية من جديد..!! (يضحك).

دعنا ننطلق الآن من الكادر الأول في (لحم حي). جنريك المقدمة كان مفاجأة..

ليس هناك جنريك مقدمة تقريباً. نحن ندخل مباشرة في قصة فيكتور[1] من وجهة نظره.

هذا يناسبك كثيراً، لكن التقشف في تيترات المقدمة يشكل فرصة لك في (لحم حي)، ففي هذا الفيلم أنت تريد أن تتحرر قليلاً من وطأة ماركتك الخاصة.

أنا لا أتوقف عن الانعتاق من نفسي كلما سنحت لي الفرصة. وهذا شيء لا أجتهد لأقوم به، فهو ضروري لي ببساطة. وهذا لا يعني بالطبع أنني لا أعترف بالأشياء التي أنجزتها حتى الآن. أنا أحس بحرية أكبر وأنا أعمل بهذه الطريقة ولا أريد أن يكون لدي شيء مثل ماركة احترازية بالرغم من أن الناس الذين أصور معهم يرون الأشياء بنفس الطريقة، فهم يحضرون لي أثناء التصوير الموبيليا والإكسسوارات التي تتناسب مع الفكرة، وهم قد صنعوها لأفلامي ومن دون انقطاع يجب أن أستجيب لأية اقتراحات، والآن أطمح أن

---

[1] – البطل الرئيسي في الفيلم ويؤدي دوره ليبرتو رابال.

أبتعد عن نفسي، ومازلت أعتقد أن الجمهور يمكن له أن يعرفني من خلال هذا الفيلم، وإن كان هذا التطوير يبدو مجرد استفزاز من حولي. ويتشكل لدي أحياناً الإحساس بأن الجمهور يحب أن يضحك مع أفلامي، لا أن يبكي أو يجرب نوعاً آخر من الأحاسيس. واستقلاليتي تقوم على أساس أن أعمل ليس الأفلام التي يريدها الناس، بل تلك التي أريدها أنا، ولا أعير انتباهاً لذلك أثناء العمل نفسه، بل بعد الانتهاء منه.

تبدو قريباً للغاية من الشخصيات الخمسة الأساسية في (لحم حي)، والسيناريو قريب من الصيغة التي أطلعتني عليها قبل ثلاث سنوات عندما كان الفيلم مجرد مشروع. وبالتأكيد إن الزمن الذي مرَّ كان كافياً للعمل على أدق التفصيل بما يتعلق بالشخصيات...

هذا السيناريو تطلب مني وقتاً كثيراً. وقد بدأت أتعرف على أبطالي أثناء الكتابة، فقد كانت لدي فكرة واضحة عن الطريقة التي يجب أن يتصرفوا بها، لكن الصعوبة الكبرى تكمن في تطوير الموضوع من حيث أن أكثر الحركات استسهالاً تبدأ بنفس الوقت مع الخمسة، ومن الطبيعي ألا تستطيع أن تكرر المعلومة نفسها خمس مرات.. وقد اضطررت لأن أحشرها في البنية القصصية نفسها المعقدة للغاية. فهذه البنية التي تشهد على الإيقاع الداخلي للفيلم تبين أن وجودها أصعب من وجود الشخصيات ذاتها. على سبيل المثال فحتى اللحظة التي يخرج فيها فيكتور من السجن كان كل شيء واضحاً.. ولكن لمجرد أن أصبح طليقاً بات لزاماً عليَّ كحكّاء أن يكتشف هو وبأسرع طريقة ممكنة كل الأبطال الباقين على أن يبدو له كل هذا موثوقاً للغاية. ولا يمكن أن تتصور كم استنفذت من الوقت حتى تولد فكرة أن أجمعهم في المقبرة..!! والنهاية أيضاً كانت معقدة لأن الأشياء مشت إلى الأمام بسرعة

بالنسبة لبقية الأبطال وأنا لم أرد أن أقسم الشاشة إلى قسمين أو خمسة كما كان يحدث خلال السبعينات، ولا أن أستخدم مونتاجاً تتابعياً.. فقد كان من السهل دوماً أن تأخذ شخصية واحدة وأن تتابع من خلالها كل شيء يحصل معها، كما فعلت في (نساء على حافة انهيار عصبي) وفي (زهرة أسراري). لقد فهمت بشكل جيد عقد الذنب التي حركت كل واحد من أبطال (لحم حي)، واليوم يبدو لي الفيلم شفافاً وبسيطاً حتى أنني أتساءل لمَ كانت كتابته متعبة إلى هذا الحد؟!

قلت لي من قبل أن تصور (كيكا) إن هذا الفيلم مستلهم من الفصل الأول من رواية روث رندل.. ما هو الدافع الذي جعلك تؤفلم منها (لحم حي)؟!

لا أعرف ما إذا كانت الرواية هي من حركت الرغبة عندي لأصنع منها فيلماً، أو أنني وقعت على أشياء بحثت عنها مطولاً، وهي أفصحت عن نفسها من بعد توارٍ. أنا أحب الفصل الأول من رواية روث رندل، ربما لأنه يذكرني بالمشهد الأخير من (قانون الرغبة)، عندما يكون انطونيو محاصراً في البيت من قبل رجال البوليس. الفصل الأول يروي كيف أن الشاب الذي يشتبه فيه من بعد أن يهاجم فتاة وينقذها صديقها بأنه هو من اغتصبها. يتسلل هذا الشاب إلى غرفة امرأة أخرى، فيما تهرع الفتاة إلى رجال البوليس.. ويقوم هؤلاء بربط هاتين الحادثتين ببعضهما ويهرعون إلى مكان الجريمة. ومن دون سابق إنذار يظهر المعتدي وهو يمسك بالمرأة ويهددها بالمسدس _ وكما في (قانون الرغبة) الشرطي الأكبر سناً يدعو شرطياً شاباً لأن يدخل إلى المنزل، فيما يرد هذا بالقول بأن هذا جنون لأن المعتدي مسلح، فيما هو لا يحمل سلاحاً. ويأمره مسؤوله بالصعود إلى الغرفة لأن المسدس الذي بيد المعتدي ليس حقيقياً. يخضع الشرطي الشاب للأوامر وتكون النتيجة بأن يطلق عليه المعتدي

النار في ظهره فيصاب بالشلل. وقفت على هذا الفصل وسألت نفسي ما الــذي يمكن أن يحدث فيما بعد. لو أن أحد الحاضرين كان يراقب المشهد بمنظـــار مقرب، تماماً كما هو حالنا اليوم عندما الجميع يراقب الجميع. هذا قدم طــوق النجاة لـــ (كيكا). وبعد هذا نسيت الكتاب. وعندما رجعت إليـــه مـــن جديــد أخذت بعين الاعتبار إن الفصل الأول يغص بالأشياء المصطنعة والمملـــوءة بالأسئلة. لماذا رجل البوليس المسن يرسل الشاب إلى الموت ؟ روث رندل لا يجيب بشيء، فمن الواضح أن هكذا أسئلة لا تهمه، ولكن إذا قرر أحد مـــا أن يقوم بهكذا عمل فمن الواضح أن لديه سبب كي ينتقم.

هكذا قدمت ديفيد[1] _ رجل البوليس الشاب _ وهو على علاقــــة بــامرأة رئيسة سانشو الذي أراد أن يدفعّه الثمن. وثمة سؤال آخر: لماذا الشاب الــذي يحاول أن يغتصب الفتاة يبحث عن ملجأ له في بيت امرأة أخرى. حيث يكـون بوسعه فقط أن ينتظر البوليس ليجيء ويلقي القبض عليه ؟! بدا لي مقنعاً للغاية أن يكون الشاب على معرفة بالمرأة التي تعيش في هذا المنزل. في الرواية لا تظهر هي هكذا مجدداً، فيما كان الأمر أن تكون هي من تحتل موقع المفتـــاح في الفصل الأول، وهذا يجعل منها شخصية مهمة. عندما تظهر هذه المــــرأة الشابة بأنها متورطة في المأساة، وبأنها من دون أن تدري حطمـــت بضربـــة واحدة حياة رجلين اثنين.. أحدهما سيقضي بقية عمره في السجن، والآخر في عربة مقعد. وتعيش هي عقدة ذنب تعرف جيداً أن لا فكاك قريباً منـــها إلا إذا تزوجت أحدهما. وقد أضفت إلى المشهد فكرة راقت لي كثيراً، فعندما يـــرى رجل البوليس الشاب وهو يخاف الصعود إلى المنزل هذه المرأة واسمها إلينا[2]

---

[1] - لعب دوره في الفيلم خافيير بارديم.

[2] - لعبت دورها فرانشيسكا نيري.

من دون سابق إنذار نراه يحس بالسعادة لكونها هنا، وهو يريد منذ هذه اللحظة أن يصبح بطلاً من أجلها. وهما يقعان في الحب بسرعة وهكذا يصبح هذا الشاب ضحية لسلاحين مختلفين: مسدس الشاب المعتدي، وسهم كيوبيد لأن إلينا ترمقه بنظرات شهوانية، ولسان حالها يقول: أريد أن أنام معك - أريد أن افعل كل شيء من أجلك. وهو كان مسحوراً بهذه النظرات درجة تمني استمرارها إلى الأبد، ومن دون أن يقدر أن الخطر إنما يجيئه من صوب سانشو، فيما هو يتوجه إلينا بنظراته.

في إسبانيا نقول (أن تفقد رأس الثور)، لأن مصارع الثيران لا يحب إطلاقا أن يفقد الثور جراء نظرة خاطفة إلى الجمهور، فهو يجب أن يستمر بوضعه تحت العين. هكذا فكل شيء يجيء من الرواية يتحول إلى شيء آخر. وهذه هي المرة الأولى التي أحاول فيها أن أعمل أفلمة حقيقية، ولكن خياري لا يستطيع أن يكون كلاسيكياً.

وقد قررت في إحدى المرات إن فيكتور ليس مغتصباً، وإن رجال البوليس مسلحين، وأن زوجة ديفيد سوف تكون الأولى من المشهد الأول المثير، لأن فيكتور لا يفكر فيها إلا في السجن، وأن ديفيد سوف يصبح بطلاً بكرة السلة في الألعاب الأوليمبية. وكان يجب أن أتبع هذه القصة وليس الكتاب، ولكن الرواية أضاءت لي طريقي.

دعنا نترك كتاب روث رندل جانباً.. يبدو لي إنك خاصاً بأدب الجريمة.. ألا يبدو لك الأمر كذلك ؟

نعم أنا أحب كثيراً هذا النوع من الروايات. رواية رندل (A judgement in ston) أفضل من (لحم حي)، وهي تمتلك خيالاً رائعاً، وفيها أفكار مهمة من

خلال الطريقة التي تروى بها، وهي تجعل من القراءة بحد ذاتها مسألة حية ومريحة. ولكن في السينما هذا النوع من القصص يجد مكانه بصعوبة. وفي فيلم ما يجب إظهار قضية تطور الموضوع الذي تقدم فيه الشخصيات، وهذا لا يعني إنه لا نستطيع أن نكذب من خلال ما هو بصري، على العكس فإن هيتشكوك كان معلماً كبيراً في هذا المجال. وفي رواية يمكن لك أن تروي أشياء غير معقولة معتمداً على خيال القارئ الذي سيقوم بإكمال الباقي من عنده. والسينما لا تمتلك قوة السرد الموجودة في الأدب بالرغم من أن الاعتقاد السائد هو العكس. وعندما يؤكد البعض أن السينما هي لغة الأحلام، لا أكون موافقاً بالطبع، ففي السينما يجب دوماً أن تترافق الأشياء مع منطقها. والواقعية السحرية عند غابرييل غارسيا ماركيز أو عند أيٍ من مقلديه مثل ايزابيل الليندي هي نوع أدبي يربطنا بعالم الأحلام، ولكنه لا يوظف في السينما حيث يكون في النهاية مجرد نوع رخيص ومفتعل.

الأدب لديه سلطة الإيحاء أكثر من السينما والتي لا تكون هي نفسها دائماً، فأنا يحدث لي أحياناً أن أخرج من الصالة، لأن هذا الفيلم لم يعجبني إطلاقاً. هذا الشيء لا يمكن أن يحدث مع كتاب، فأنا قارئ أعجبت كثيراً بالفصل الأول من (لحم حي)، ولكن كمبدع يريد أن يترجم هذا إلى شخصيات قلت: يا إلهي.. هذه تحفة حقيقية. وأنا عندما أكتب أعاين مخيلتي بحذر كبير وأحوطها بالشك، فأنا أحتاج أن أوضح لنفسي بعض الأشياء.. التي لا يريدها أحد غيري.

في (لحم حي) نحس بأنك متيم بنوعية الأبطال.. شرطي سري ايجابي.. والإدمان الكحولي، والنساء اللواتي يتقاتل الرجال من أجلهن، ولكن في نفس الوقت يظهر الفيلم أن قاعدة هذا (النوع الإجرامي) لاتكفيك..

الذي حافظت عليه من هذا الـ (تريلر) هو مشغله والعناصر الخارجية: العتمة وأسلحة المواجهات بين أولئك الذين يمثلون القانون وأولئك الخارجين عليه، وقبل كل شيء الكليشيات التي تعتبر أكثر العناصر رمزية في هذا النوع.

تبدأ برواية قصة عن شرطيين كما يحدث في كل فيلم بوليسي، وأحدهما انتحاري، وهو في طريقه لأن يقتل نفسه مع عشيق زوجته. في هذه الليلة النموذجية (Film noir) أسلم أنا مفاتيح التراجيديا التي ستدور فصولها لاحقاً. وفي أفلامي الأخرى مثل (نساء على حافة انهيار عصبي) على سبيل المثال، فإن رجال البوليس يحصلون على حالة حقيقية للبطل، وواقع أنهم رجال بوليس فإن هذا يصبح فكاهياً مع تطور الفيلم.

يصبح فكاهياً لأنك نجحت في أن تكتشف في هؤلاء الرجال أشياء عميقة وأنت تقبل نحوهم كما لم تفعل ذلك إطلاقاً حتى هذه اللحظة.. كيف حدث هذا؟!

ليس عندي تصوراً لأقوم بتوضيحه، لأنه ما ان انتهيت من الفيلم حتى أخذت بعين الاعتبار أنني رويت القصة من وجهة نظر ذكورية ولا أعرف لماذا ؟!..

ليس لأنني لا أحاكم هؤلاء الرجال فقط، فأنا أفهمهم بشكل ممتاز. بهذا المعنى فإن بطلاً سلبياً مثل سانشو عندما يقول لكلارا بعد أن يوسعها ضرباً إن هذا يسبب له ألماً كبيراً أكثر منها هي.

أنا أجد كلماته حقيقية مثيرة وأفهم جيداً أن ديفيد أصبح قاتلاً مثله لنفس الأسباب. فهو يدافع عن القليل الذي يملكه، والقليل الذي بقي له. هنا أنا دخلت

تحت جلود هؤلاء الرجال وتغلغلت فيها أكثر من جلود النساء كما جرت العادة في أفلامي. والذكورية هنا في الفيلم هي هوية قوية للغاية، فليس سهلاً أن تعاند شخصيتين رجاليتين، أحدهما متسلط بالمعنى الجنسي، والآخر أصبح عنيِّناً لا حول له ولا قوة.

هذه طريقة للقول إن (لحم حي) قصة ذكورية عميقة، فعندما يوجه سانشو مسدسه نحو فيكتور، فهو يصوب في ثدييه وفي نهاية الفيلم عندما يكرر حركته، فإننا نراه من خلال الأقواس التي تتشكل بين ساقي فيكتور. في إسبانيا كلمة (طابات) تحتل 50% من القاموس الذكوري، فعندما يضطجع فيكتور في بيته تخال أنه يضاجع الأرض، فيما يظهر ديفيد في الفضاء الذي ينفتح وينغلق فوق جسد فيكتور وكرة القدم – هذه اللغة الذكورية العالية هي الشيء الوحيد الذي ينجح بتفريق الرجال عندما يتقاتلون.

ولكن ثمة إحساس بنواقص عاطفية وجسدية في هذا البطل.. ألا يبدو لك إن في هذا مبالغة ؟

لا أعرف ما إذا كنت مبالغاً في هذا الفيلم، أو في الأفلام السابقة. الشخصيات الذكورية هنا لديها خصوصية في الفعل من خلال حكم ذاتي وأخلاقي.

في (لحم حي) النساء أكثر سلبية وهن ضحية للرجال كما تروي قصة تغص بلغة ذكورية لا يتكلمن بها، وكما لا يتبادلن التصورات الذكورية في الفيلم عن الجنسانية.

وعندما تقضي إلينا الليل بطوله على إليّة فيكتور، فإنها في النهاية تداعب ساقي عشيقها وليس عضوه التناسلي، فما ينقصها هو عناقات تضج بالحياة، ذلك إن زوجها ديفيد لا يمتلكها بسبب الشلل.

تدريبات كرة السلة للمعوقين تظهر في الفيلم بطريقة تسجيلية إلى حد ما، وتخلق إحساساً حيوياً للغاية بالمشهد. نحن نرى هنا أجساداً في وضعيات جنسية كيف توصلت إلى هذا النظام الرياضي ؟!

تقدمت من موقعي كمخرج يريدون منه عمل كليب في مديح خدمات تقدم لفريق رياضي من المعوقين. بالنسبة لي كان يعني هذا إنه ينبغي أن أجد طريقة لأصورهم بشكل جيد..

وفي الأعماق تقبع رغبة بأن أساعدهم من خلال الإظهار لهم إلى أي حد يمكن أن تكون رياضتهم مثيرة، وإنها أكثر تميزاً وإبداعا من لعبة كرة السلة التقليدية.

وفي نفس الوقت فإن كراسي هؤلاء المقعدين تذكرني بشيء من حركة السينما. وبالطبع ليس مصادفة أنني قدمت بساطاً مدوراً في كوريدور منزل إلينا، كما لو أنني أريد اصطياد هؤلاء الأبطال عبر هذه الدريئة. كما أنني رغبت بأن تحضر كلارا أيضاً من بداية المشهد، فهذا كان مثالياً. والبساط في الواقع هو من التفاصيل التي تساعد على وضع الكاميرا وتنظيم المشهد نفسه.

في (لحم حي)النساء لا يشكلن نموذجاً عاماً كما في أفلامك الباقية.. ألا يفتتح فيلمك هنا نموذجاً جديداً من الأحاسيس ؟!

أعتقد أن هؤلاء النسوة في هذا الفيلم هن شخصيات حزينة أكثر من كل الذين فكرت بهن من قبل. شخصية كلارا تقلقني كثيراً مثل آنخيلا مولينا نفسها، لأنها تلاحظ من البداية أنها ستدفع غالياً ثمن مغامراتها مع فيكتور. تماماً مثل انطونيو بانديراس في (قانون الرغبة)، فهو يحس بنفس الشيء، ويكاد يتلاشى من شدة فرحه وهو يتكلم مع عشيقه ليقول له إنه سوف يموت،

فهو يقولها مشوبة بانتعاش ما. كلارا لا تحمل حمى الفرح هذه بداخلها، فهي بطلة تراجيدية إلى حدٍ كبير وترضى بالاختفاء لأن العلاقة مع سانشو تحولت إلى شيء يشبه الزومبي ولأن صبرها عيل أساساً. والعلاقة المهمة الحقيقية في حياتها والتي لا أتحدث عنها مباشرة، وإن كان بوسعنا أن نفهمها من السياق، وهي التي ربطتها بزوجها علاقة إحباط من نوع تراجيدي.

النساء في (لحم حي) يتيمات ويقفن على الحافة لا حول ولا قوة لهن. صحيح أنه ليس هناك مجتمعاً نسوياً، فهن وحيدات للغاية حتى يخلقن تجمعاً تراجيدياً وليس غناء تراجيدياً.

هن يتفادين هذه العزلة من بعد أن يصبحن متبنيات. إلينا تمضي إلى عملها، وكلارا مع فيكتور. تماماً مثل كارمن ماورا في (نساء على حافة انهيار عصبي) التي ستبدو الأمومة هي المخرج الوحيد لها من العزلة. لكن في (لحم حي) تبدو هذه اللحظة قوية جداً، لأن الأمومة هنا تفعل فعلها مثل الفانتازيا..

النساء في (لحم حي) يتمتعن بصلاحية كبيرة جرَّاء الأمومة. والظهور الخارجي للتراجيديا هنا باروكي بالمقارنة مع الشخصيات النسائية الأخرى. فعندما تنسق كلارا باقة الأزهار على قبر والدة فيكتور، فإنها لا تتعرف على بورتريه هذه المرأة إلا في هذه اللحظة.

عدا ذلك فإن آنخيلا تشبه بينلوب كروز إلى حدٍ ما وهي تلعب دور الأم. تبدو هذه اللحظة كما لو أن الميتة توصيها بابنها وتوليها مسؤولية العناية به. وبالتأكيد فإن دور كلارا يقدمها مثالية، فيما لو نظرنا إليه من دون قناعات أخلاقية، فهي من تعلم فيكتور على متع الحياة الحسية.

ما تنشأ من خلاله العلاقات بين الرجال والنسوة ينشز كثيراً في (لحم حي)، درجة أنها تحضر في كل مكان الطرفة التي تقتل من الضحك. ثمة علاقات من نوع أم _ ابن أو أخ _ أخت حيث يكون الجنس خليقاً بإعادة اكتشاف المفقود وحده..؟!

صحيح. ولكن لا أعرف لماذا ولد هذا الإحساس المميت من الضحك برفقة الفيلم. إلينا وفيكتور يتيمان وهذا يوحدهما مثل أخ وأخت. ثمة أيضاً شيء في الحضور (الجسدي) للممثلين فهو من يستفز هذه العاصفة من الضحك. وبالرغم من أنني أتمتع بصلاحية أن أسيطر على كل شيء: الأجساد والوجوه تحمل شيئاً خاصاً لا أستطيع أن أمتلكه بالكامل ولا أخفي أن هذا يعجبني كثيراً.

الخمسة الأساسيون في (لحم حي) يعملون معك للمرة الأولى، وهذا يقوي من الشعور بتجديد سينماك.. هل الأكثر شباباً منهم يمثلون تحولاً جديداً في السينما الإسبانية ؟

حقاً فهذا مثير للغاية، فأكثريتهم عملوا مع بيغاس لونا _ فرانشيسكا نيري (Las Edades de lulu) 1990، وخافيير بارديم في (لحم مجفف) 1992. وبينلوب كروز التي تلعب دور والدة ليبرتو رابال في (لحم حي)، وهي هنا مدهشة للغاية. خافيير بارديم نجم في إسبانيا، وبيلار بارديم التي نراها في المشهد الأول بجانب بينلوب كروز هي أمه، والاثنان من عائلة خوان انطونيو باردیم الذي أخرج فيلمين مهمين في الخمسينات.

ليبرتو سوف يصبح " the next big thing " كما يقول الأميركيون، وأنا كنت مسروراً لأنني استطعت أن أعمل معه، فأنا أفتقد انطونيو باندیراس كثيراً،

وربما يستطيع ليبرتو أن يؤدي الأدوار التي لن يستطيع أنطونيو أن يؤديها. ليبرتو يشعر بحرية في تعامله مع جسده مثل حيوان، وهو مجنون مثل انطونيو.

في المشهد الذي تقضي فيه إلينا الليل مع فيكتور.. ثمة كادر مدهش يكون فيه جسدهما مثل نواة أصلية.. من أوحى لك بهذا التكوين ؟

بالنسبة لي فهذا التكوين يشبه قلباً. ولم أعرف كيف يمكن لي أن أصور هذا المشهد بشكل جيد، لأنه لم يكن لدي أمكنة كثيرة بوسعي أن أنقّل الكاميرا بخصوص العلاقة مع جسدين في سرير.

هذا النوع من المشاهد يكون ثقيلاً بعض الشيء. وأنا لم أرد أن أكرر ذلك الشيء الذي عملته في (تعال وأحكم وثاقي). لقد اهتممت كثيراً بالوجوه والأصوات لأن التعبير الذي تم تلقفه في لحظات المتعة يشبه كثيراً هذا في لحظات الألم، والآهات التي ترافق النشوة تذكر بتلك في حالات الأذى. حاولت أن أظهر الأجساد كما لو أنها مثل منظر طبيعي في حركة. وتفحصتها من خلال عدسة الكاميرا مثل فلكي يراقب كوكباً بمنظاره وفضلت أن أحدد المشهد ببعض الكادرات المشغولة بعناية فائقة.

أردت من إلينا أن تتمدد فوق فخذي فيكتور كما لو أنها تتمدد فوق مخدة والشمس تسطع من فوق هذين الفخذين كما لو في منظر طبيعي. لقد وضعتهما في هذا الموقف وكان قوياً في تأثيره. لقد كانا على شاكلة قلب كما لو أنهما جسداً واحداً حتى إنك لا تعود تلاحظ الفروق بين الجسدين.

بعد أن تعترف بعدم مصداقية ديفيد، تقطّع إلينا برتقالة إلى نصفين.. هذه استعارة متعمدة إلى حدٍ ما على ما أعتقد ؟!

إطلاقاً. أنا أصريت على هذه الفكرة لأن البرتقالة عندما تقسم إلى نصفين فإنها تعني الفراق..

ولكن إلينا واضحة، فهي صريحة بالكامل ومجروحة إلى حدٍ ما.

ليس بوسعها أن تكون أكثر من ذلك، فالحقيقة يمكن أن تكون قاسية بمقدار الكذب نفسه. عندما يقول ديفيد لإلينا أنه مستمر في تفهم عقدة ذنبها، فإنه يكشف عن محتال كبير، ولكنها تقوم برد فعل استفزازي مشابه.

هذا النوع من التعصب يصدم بحلوله وأنتم تختارون أكثر الطرق تطرفاً، وهو الضعف الكبير عند إلينا. عقدة الذنب لديها تجعلها تمتص دمها، وحتى أظهر هذا استفدت من الجلد الأبيض لفرانشيسكا نيري.

إلينا ضحية عقدة الذنب، وهذا يجلب التعاسة لها، وأنا جربت معها العواطف التي لم أجربها، حتى هذه اللحظة، مع أي من أبطالي.

عقدة الذنب تيمة تتواجد بقوة في فيلم (لحم حي)، وفي نفس الوقت لا يعير الفيلم انتباهاً لهذا الإحساس الذي يبدو غريباً جداً حتى لك أنت !!

نعم ولكن هذا الإحساس يرتبط بشكل مباشر بتربيتين. وبالنسبة لجيلي، ولكل الأجيال، فإن عقدة الذنب هي واحدة من العناصر الأصولية في التربية. وفي لامانشا هذا النوع من التربية يخرب حياة الكثيرين من الناس وهو بمثابة عقاب لهم.

وأنا، بعد عام من إقامتي في دار الرهبان، اكتشفت طبيعتي الخاصة التي تشكلت من كل هذه الذنوب، وصرت أعير انتباهاً لأخطائي.. ولكن لا أسف لها. الندم، والشعور بعقدة الذنب، هي اعتقادات يهودية - مسيحية، وأنا لا أحبها.

عقدة الذنب جزء من فيلم (الحياة الإجرامية لأرتشيبالدو دي لاكـــروز) لبونويل. عالم هذا الفيلم كما عالم

(لحم حي) متطابق بشكل مثالي بما يخص تيمة الجسد..!!

لقد اكتشفت هذا بالتدريج، وقد كانت مسألة صدفة وحظ. ثمة بـــالطبع أشياء بديهية مثل تلك اللحظة في

(الحياة الإجرامية لأرتشيبالدو دي لاكروز) عندما تفقد عارضة الأزيـاء قدمها. وقد كان عندي من البداية فكرة أن أعمل مونتاجاً متوازياً بين فيكتـــور وإلينا من جهة وبين أرشيبالدو وهو طفل مع مربيته من جهة أخرى فقد كـــان من الطبيعي لفيلم بونويل أن موضوعه يدور حول عقدة الذنب فأرشيبالدو يُتهم بالجرائم وهو مزهو للغاية..

وهذه قضية محض صدفة، فبونويل يسخر من عقدة الذنب ومن الموت.. وهذه واحدة من صفات الثقافة الإسبانية: أن تسخر من الأشياء التـــي تجعلـــك تخاف. وأنا أعمل ذلك في أفلامي. لكن في الثقافة الإســـبانية هنـــاك العلاقـــة التراجيدية مع الحياة والتي تتطاير حتى في الهواء الذي نتنفسه، فيما أصطـــاد أنا في قصصي هذا الإحساس قبل أي شيء آخر.

مقاربتك لفيلم بونويل تودي إلى إحساس أشد بالضربة القاتلـــة التـــي تتحكم بالقصة في (لحم حي).. وفي أفلام أخرى لك..

ثمة أشياء أخرى كثيرة لم أشعر بها مع الحديث عن فيلم بونويل. علـــى سبيل المثال أن ليبرتو رابال هو حفيد باكو رابال الذي كان ممثلاً فيتشياً عنـــد بونويل أكثر من فرناندو ري. وبونويل كان يحتفظ بعلاقة عائلية مع باكو الذي كان يناديه بـــ (العم).

وآنخيلا مولينا انطلقت مسيرتها من عند بونويل. في (هـذا الموضـوع غير الواضح للرغبة). ثمة بعض الإشارات بخصوص مصـير كـل هـذا، وبالرغم إنني لا أؤمن بهذا ولكنه يزحف بقوة في أفلامي. والصدفـة أيضـاً. وبمناسبة الصدفة والكارثية أذكر أن باكو رابال روى لي قصـة ميروسـلافا ستيرن _ الممثلة التي تؤدي دور المرأة التي تحترق على المنصـة، والتـي أخذتها لفيلم (لحم حي). وحتى يتم تصوير هذا المشهد بونويل استخدم علـى التوالي عارضة أزياء والممثلة نفسها وهي تقوم باستعراض مخيـف للغايـة، عندما تدخل العارضة وسط ألسنة اللهب ونحن نرى تعابير ميروسلافا. فيمـا بعد احترقت هذه الممثلة في حادثة سيارة فعلاً. هـذا هـي الضربـة القاتلـة والصدفة الموصلتين إلى أكثر الطرق التراجيدية في الحياة..ولكنني انتبهت إلى هذا بعد أن كنت قد صورت الفيلم.

المشهد الذي يصعد فيه ديفيد إلى الطابق الثامن بعربة المقعدين يذكـر ببونويل كثيراً.. فمن الناحية الكوميدية هناك صرير العربة، ومن الناحيـة التراجيدية ديفيد يبدو كما لو أنه انحنى على نقاط ضعفه. هل فكرت به بـهذه الروحية ؟

لم يكن هذا المشهد مقترحاً بهذه الطريقة في السيناريو فأنا أعدت كتابته. صرير العجلات الخفيف لم يكن مقترحاً أيضاً ولكنه أعجبنـي كثـيراً. وقـد قضيت وقتاً طويلاً مع رياضيي كرة السلة _ المقعدين، وهناك شـيء واحـد خلَّف لدي انطباعاً قوياً. فبما أن منزل ديفيد مثالي لمقعد، فإن الذي أعجبني في هذا المشهد هو الطريقة التي يصعد بها ديفيد الأدراج وهو يحدق فـي إلينـا. وللأسف فإن فضاء البيت كان ضيقاً كثيراً ولم يكن السرير كبيراً، وفي الوقت الذي يكون فيه ديفيد (في السيناريو) يزحف مثل أفعى نحو السرير.

لنعد مرة أخرى نحو بداية الفيلم: المشهد الأول من (لحم حي) واضح أنه لا يجيء من رواية روث رندل. وهذا يحدد قصة الفيلم بملحق سياسي من خلال التذكير بإسبانيا الفرانكوية. أنت تتهرب دائماً من هذه الحقبة حتى لو كانت مجرد صدى في أفلامك... ما الذي تغير ؟

إطلاقاً لم أجئ على ذكر إسبانيا الفرانكوية.. أنا أعمل المشهد بطريقة واضحة. وقد كتبته مشحوناً بأفكار درامية، ولكنني أعتقد أن هذه أشياء كانت لدي رغبة في أن أقولها. فالموضوع يظل يحرضني على التفكير بالبطل وأن أوضح الألوان المطلوبة وكان هذا ملحوظاً حتى في حياتي الخاصة. وحتى هذه اللحظة فإن الفيلم يبدأ بليلة تراجيدية..

وقد كنت قد قرأت في جريدة محلية أن امرأة حامل ولدت في باص عمومي وقامت البلدية بإهدائها حفاضات ومستلزمات المولودين الصغار. كما قام مدير شركة الباصات بإهدائها بطاقة اشتراك مجانية في النقل الداخلي مدى الحياة. لقد أعجبني هذا كثيراً، فمن البداية كانت لدي فكرة أن فيكتور يجب أن يكون طفلاً لقيطاً وأن يكون مطارداً بشكل دائم، فلا يوجد ما هو أسوأ من أن تولد على قارعة الطريق.

ولمجرد التفكير بتاريخ ولادة فيكتور فقد خطر على بالي أن يكون قد ولد في الليل عندما أعلن في إسبانيا قانون الطوارئ، وهي ليلة يتذكرها كل الاسبان. أردت أن اذكّر نفسي وأذكّر الجمهور الإسباني بأنه قد جاء اليوم الذي نسينا فيه الخوف.

وهذا كان يوم سعادة لي ولبلادي. إن الأشياء تتغير مع الزمن، ففي (لحم حي)ديفيد وإلينا يدخنان حشيشة الكيف حتى يرتخيان قبل أن يتمددا بجانب بعضهما (يضحك). قبل عشرين عاماً تجلّى انتقامي من فرانكو بهذا.. ألا

أعترف بوجوده. واليوم أفكر إنه من الأفضل ألا أنسى ذلك الزمن وأن نتذكر إنه لم يكن بعيداً. أحب الولادتين في الفيلم: الأولى في مدينة مهملة من الخوف والأخرى في مدينة تغص بالناس والفرح.. وهي مدينة نسيت الخوف. هذا العنصر المتفائل في القصة الممزوج بروح التراجيديا يبقى هو المؤثر في الرغبة المنعتقة أمام الريح..!!



بقلب مفتوح

(كل شيء عن أمي) 1999

مدريد _ السبت _ 24 أبريل 1999.

أفيش (كل شيء عن أمي) مصمم بأسلوب البوب.. ولكنه نظيف إلى حد كبير وهو يغطي جدران المدينة كلها. بيدرو آلمودوفار وممثليه يحتلون أغلفة المجلات السينمائية. وفي الصالات يحتفي الجمهور بحماس كبير بمانويلا.. هذه " الأم التي تعد بكل شيء ". لكن القلق لا يزال يهيمن على آلمودوفار الذي يعرف أكثر من أي شخص آخر غرابة فيلمه. وبمغلف عائلي لكوميديا نسوية يحتوي (كل شيء عن أمي) على قصة غير متوقعة. فوراء هذا العنوان شيء ممتع وماكر، على أن آلمودوفار يشحنه بعاطفة قوية ميزت هذا المخرج في عالمه السينمائي المعروف.

تحت أضواء مبنى مسرح حيث تقدم مسرحية (ترمواي الرغبة) يفتح آلمودوفار قلبه وسوف يفهمه الجمهور. وهل سيكون كافياً مجرد الإحساس بهذه الواقعة ؟!..

بالنسبة لآلمودوفار فإن هذا السؤال يتجاوز مصير الفيلم ويدخل في اللعبة خصوصيته في الإمساك بتلابيب الحوار مع المشاهد، كما يغامر في الوقت نفسه وهو يدافع عن حريته، فقد قبل خوض المغامرة وقرر أن يشارك لأول مرة في برنامج المسابقة في مهرجان كان، ومعه تحول يوم القلق إلى يوم مشغول بحمى ويقظة فنيي الماكياج من قبل الاستعراض. ها نحن الآن أمام (كل شيء عن أمي)..

ثمة شيء غريب وقوي جداً في (كل شيء عن أمي). يبدو إنك رهنت كل شيء تحبه في هذا الفيلم: الأدب، الكتابة، الاستعراض وكل ما يدور وراء الكواليس.. النساء.. الممثلات.. الأم وابنها.. عالم المخنثين.. ويبدو أن استعراض كل هذه الأشياء في (كل شيء عن أمي) يلامس شغاف قلبك..؟!

نعم كل هذه العناصر قريبة مني، وهي قوية جداً وعميقة بالنسبة لي من البداية وحتى النهاية. (كل شيء عن أمي) هو فيلم عن النضوج الفني، عن النساء، عن الرجال، عن الحياة، عن الموت وهو واحد من أكثر الأفلام نضوجاً، ولكن هذا لا يعني أنه في الأفلام الأخرى ثمة أجزاء غير ناضجة.

لقد أردت أن أصل من خلال كل هذا إلى جوهر كل مشهد، وهذا ظل مجرد إحساس حتى في خنق لحظات معينة في القصة. الأدب، المسرح، هيلم امرأتين، الأم المجروحة، عالم المخنثين، أغرادو والعهر. لقد ذهبت إليهم هذه المرة بطرق مختلفة، وأعتقد أنه مع نفس العناصر والشخصيات يمكن عمل أفلام مختلفة بشكل جماعي.

الدور الذي تؤديه بينلوب كروز (الأخت روزا) من دون شك، فهي تلك التي يمكن أن تساوي بسهولة مع شخصيات عوالمك، لأنها تذكر براهبات (في العتمة). لكن العملية الإخراجية تغيرت والإيقاع لم يعد هو هو.

لقد فكرت بسارة مونتيل[1] لتؤدي دور راهبة في نوعية من سينما بوب – إسبانية يمكن فيها مشاهدة راهبات جيدات أنقذن أو ربَّين فتيات شابات. لقد كان هذا من نوع الكوميديات الموسيقية التي تنفع في الحال نجمات مثل ماريسول أو روسيو دوركال. في (في العتمة) هناك غمز نحو هذا البوب."سينما دينية" وميل نحو الفكاهة.

---

[1] – سارة مونتيل: (1928) ممثلة إسبانية عملت في أفلام مكسيكية وهوووليودية.

اليوم عندما أرسم شخصية راهبة، فانا أفكر براهبات حقيقيات يقمن بأفعال الخير وتعديلاتي عليها جاءت على شاكلة مقالات في " EL Pais ". شخصية بينلوب يمكن رؤيتها مضخمة ولكنها تنتمي للواقع. الأخت روزا استلهمت من مقالة عن الراهبات اللواتي ينذرن أعمارهن وهن في خدمة المخنثين من أجل أن يتوقفوا عن التوغل في عوالمهم.

لقد حاولت أن أجمع المعلومات عن عمل هؤلاء الراهبات _ كما أفعل دوماً عندما أكتب – ولأنني كنت فضولياً لأرى كيف تسير اللقيا بين راهبتين. ولكنني لم أحصل على موافقة لمعاينة هذا الواقع عن كثب. والذي تبدل في شخصية روزا في النهاية، أنها بعكس الراهبات في (في العتمة) اللواتي حاولن إنقاذ الفتيات الخاطئات، فهي لم تحاول إنقاذ أحد. فالأخت روزا لم تعد متأكدة من وجود الرب، وإيمانها يتعرض لامتحان قاسٍ، واعتقد أن بينلوب أضفت شيئاً أصيلاً ومدهشاً على شخصية الراهبة.

شخصية الأم تبدو في نفس الوقت معروفة وجديدة في (كل شيء عن أمي). مانويلا مختلفة عن الأم _ هكذا كما تقدمها شوز لامبريفا في (زهرة أسراري)، وهي مختلفة أيضاً عن بيكي ديل بارامو التي تتذوب فيها ماريسا بارديس في (كعوب عالية) ؟

شخصية الأم في أفلامي كانت دوماً قريبة جداً من أمي، حتى وهي شابة مثل كارمن ماورا في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) وتنتمي للطبقة الاجتماعية التي خرجت منها أنا نفسي. ولكن هنا لدينا أم لا ترتبط بأي شيء مع الأم التقليدية التي اعتدنا عليها كما في حالة شوز لامبريفا. مانويلا أم أرجنتينية ووحيدة، وهي تختلف عن بيكي ديل بارامو التي استلهمت شخصيتها من لانا تيرنر وروسيو دوركال المغنية التي سافرت إلى مكسيكو وأصبحت فيها نجمة كبيرة.

أليس هذا هو طريق شخصية لولا في (كل شيء عن أمي)..؟

نعم فأنا أعرف أناساً كثيرين عاشوا في باريس، وأجروا عمليات جراحية،وأصبحوا يمتلكون أثداء، ثم عادوا للعمل في برشلونة مثل لولا. هذه الشخصية مستلهمة مباشرة من أحد مخنثي حانة في برشلونة وعاش فيها مع زوجته،ومنعها من ارتداء ميني _ جوب، فيما كان هو يرتدي " بيكيني ". أذهلتني هذه القصة، فهي ممتازة لرجولة غير عقلانية...!!

احتفظت بالفكرة كي أستخدمها في يوم من الأيام وأنا أعمل استطلاعاً في برشلونة عن شخصية لولا، وقد اكتشفت أشياء لا تصدق.التقيت بمخنث في الخامسة والأربعين من عمره وكان يتمشى برفقة ابنه على الرصيف وهو في العشرين من عمره وهو مخنث مثله أيضاً. وفي عيد ميلاده قام الأب والأم بإهداء ابنهما عملية تكبير ثديين..!! وهكذا فإن أكثر المشاهد شذوذاً في (كل شيء عن أمي) مستلهمة من الواقع.

العنوان يؤدي دوره إلى جانب شخصية الأم، فنحن نصدق إن القصة تدور من حول أمك حتى من قبل أن نفهم ذلك. بعد مشاهدة الفيلم فإن أول تفسير نطلع به هو أنه ثمة شيء رائع وغامض في العلاقة بين مانويلا واستيبان. هذا التفسير له خصوصية العلاقة بين الأم _ الابن..

أدقق كثيراً في المشاهد الصغيرة، وبالتأكيد هذا يتطلب مني عملاً كبيراً، لأن واحداً مثل استيبان يموت بسرعة.

يعجبني كثيراً كل الذي صورته، ولكنني أعدت كتابة هذه المشاهد عشرات المرات، وقد ركّزت على الأم وهي تقرأ شيئاً لابنها وهو مستلقٍ في سريره ولم يكن مهماً ما إذا كان ترومان كابوتي أو شيئاً آخر. هذه نزوة

شخصية، ولكن فكرة الأم تؤرقني كثيراً، فهي تخفي تصوراً متطرفاً عن تلك الواقعة الإبداعية أمام ابنها الذي يصبح بدوره مبدعاً. مانويلا توضح من خلال كلمات ترومان كابوتي مم تتألف طبيعة الإبداع، حتى تلقنه لاستيبان. وفي نفس الوقت يبدو هذا بمثابة مشهد نمطي عن علاقة الأم بالطفل: استيبان يرجوها أن تقرأ على مسامعه شيئاً قبل أن ينام، وهو مثل أي طفل صغير مميز يريد حكاية حتى ولو لم تكن واقعية.

يعجبني أن يحدث المشهد بهذه الطريقة، فالمشروع كان برمته أن أعد فيلم فيديو عن أمي، وأنا كان لدي رغبة جارفة بأن أترك الكاميرا أمامها وأدعها تتكلم. وفكرت بأن أشجعها على أن تتكلم مطولاً، فهذا هو ما تحتاج إليه اليوم بالتأكيد أكثر من أي شيء آخر. وفكرت بأن أعطيها النصوص لتقرأها لأنني أريد أن أسمعها بصوتها. وبالتأكيد أنا صورت هذا المشهد في (كل شيء عن أمي) من أجل شيء مماثل، لأن الأم التي تنجبك، هي من تكرسك في غموض هذا العالم وتفتح لك عينيك على الحقائق الكبيرة. ربما أخلق هنا أمهات مثاليات. آنخيلا مولينا في (لحم حي) تتصرف على سبيل المثال مع ليبرتو رابال كأم عندما تعلمه كيف يمارس الحب بأفضل الطرق الممكنة.

(كل شيء عن أمي) يتحدث عن " الرغبة " بأن تصبح أماً. هذا يذكرني بـ " voy ser mama "[1] – الأغنية التي كتبتها وأديتها مع ماكنمارا في سنوات movida. هل يمكن قبول عنوان هذه الأغنية حرفياً ؟

نعم هذه كانت كلماتي (يضحك). (كل شيء عن أمي) يتحدث في الواقع عن الأمومة والألم ليس فقط في حالة مانويلا، ولكن أيضاً في حالة روسا،

---

[1] – سأصبح أماً.

وثمة أيضاً العلاقة بين ماريسا وكانديلا، لكن الفيلم يتحدث قبل كل شيء عن ولادة مخلوق وعن الأمومة التي تصبح أبوة وبالعكس. أنا لا أجرؤ على استخدام أي من عناصر التعبير عن لولا. والفيلم يقول أشياء مماثلة، فمن خارج حيز الأوضاع الحسية في الحياة ثمة أيضاً غريزة حيوانية كأنا تنجب طفلاً وتملي عليه واجباته. بالضبط هذا ما تقدمه لولا العنصر الأكثر فضائحية في الفيلم، فهي تبدل طبيعتها في كل علاقة وهذا يقلقني، ولكن ليس بوسعي أن أقول شيئاً.

ظهور لولا مثير للغاية.. هل سبب لك ظهورها حيرة من أي نوع ؟!

ظهور لولا متخفية وراء نظارتيها يخلق انطباعاً غريباً، وبالنسبة لي كان طبيعياً أن نراها في القصة _ وظهور الموت.. مثل الرجل صاحب الوجه الأبيض والمتلفع بالأسود في (الختم السابع) لانغمار برغمان هو حضور موت أنيق. وإطلاقاً لم أتصور شخصية تمتص فكرة مجردة بهذه الطريقة. لولا موحية للغاية وهي تنزل الأدراج مثل عارضة.

وبالنسبة لمانويلا فإن هذا الظهور مهم جداً لأنها قصدت برشلونة حتى ترى لولا وتعلمها بوفاة ابنهما. هنا القصة تدور حول مخلوقين تضررا نفسياً بطريقة مخيفة.. وألم الثنائي يحرر مانويلا من الاتهامات التي يمكن أن تقوم بها من أجل لولا. هذا تضخيم ضروري من أجل هذه الشخصيات وهو يمر عبر موت روسا والظهور الثاني للولا. حضور لولا ضروري أيضاً للمشهد الثاني والأخير الذي تتبادله مع مانويلا.

غريب أمر هذا الثنائي (مانويلا _ لولا) فالأب يصبح امرأة، ولكن في المشهد الثاني نرى هذا الثنائي مع استيبان الثاني.. كل شيء بسيط في الواقع..؟

المهم بالنسبة لهذا الثنائي إنه لم يعد هناك كراهية. يقوم التفـــاهم أمـــام الطفل، ومانويلا تتوصل إلى فكرة أنه من الطبيعي أن يتعرف الأب إلى ابـــن. حتى يتقبل المشاهد هذا الثلاثي بوصفه شيئاً طبيعياً، أو أن يحدق فيه ببعـــض التسامح حتى يظهر أمامه كشيء طبيعي.

لولا ومانويلا واستيبان يشكلون عائلة جديدة حيث تكون الأوضاع بالنسبة لها دون معنى. ولهذا فإن لولا وهي مرتدية ملابس امرأة بوســعها أن تقــول للطفل " أترك لك ميراثاً سيئاً " ثم تسأل مانويلا عما إذا كانت تسمح لها بـــأن تقبل استيبان فيما ترد عليها مانويلا: "بالطبع يا فتاتي"، وهـــي تتحــدث إليــه بصيغة مؤنث بشكل طبيعي إلى حدٍ ما.

إذا كان هناك ثنائياً وعوامل تتشكل في الفيلم بحرية، فهذا لأنه هنـــاك أهل يضيعون أولادهم: مانويلا أولاً ثم أم روسا.. أعتقد أن أفلامك لم تتحــدث عن موت الأطفال ؟!

دعنا نقول إن موت استيبان كان مريحاً بالنسبة لي. وأنا احترت مطــولاً عندما كتبت السيناريو، فالألم الذي يستفز هذا الموت شيء جديد بالنسبة لـــي. وهذا ألم يفهمه الجميع. والألم الذي تحدثت عنه حتى الآن كان ألماً ناتجاً عـــن حب ضائع وعن عزلة وعن عدم الثقة بما يتعلق بشؤون الحب.

لا أريد ان أبني إمبراطورية من الألم الذي كان موجوداً ربما، ولكن هذا الاستفزاز من فقدان طفل لا يمكن له أن يقارن بشيء.

هذا ألم يمكن أن يؤدي بك إلى الجنون. لدينا في الفيلم امـــرأةٍ محطمـــة بالكامل حتى يبدو وكأن البرق قد أحرقها تقريباً.. وكونها متشائمة وانســحقت روحها، فهي تبدأ رحلة العودة نحو الحياة. ومانويلا مهيأة وهي فـــي خضـــم

يأسها أن تعمل شيئاً للآخرين، لأن حياتها الخاصة لم تعد تهمها، وهي لا تخاف شيئاً لأنه ليس لديها ما تفقده. فعندما تمر بمحاذاة غرفة ماكياج إحدى الممثلات وترى الباب مفتوحاً تدخل. وعندما تسألها هذه الممثلة عما إذا كانت تقود سيارة، فتجيبها مانويلا من فورها: نعم.. إلى أين تودين الذهاب ؟.. هي تقوم برد فعل مشوب بيأس خالص. وبالتأكيد فإن الفضل يعود إلى هذا في رجعتها تدريجياً إلى سابق عهدها كانسانة بوسعها أن تختبر مشاعرها. ومن وجهة نظر درامية فإن هكذا وضع مماثل للروح يبدو رائعاً لسرد قصة، لأن كل شيء يمكن أن يحدث فيها.

(في كل شيء عن أمي) تبدو الفرقة المسرحية مثل عائلة أيضاً. هل هذا الجانب في الفيلم يرتبط بعائلة " EL Deseo ".. الطاقم الذي يحيط بك ؟!

أحب هذه الفكرة لأنني مخرج وأعمل مع طاقم مؤلف من أناس كثيرين. وأعتقد إن الخلاص يجيء من المجموعة التي تحيط بك، فبمجرد أن تحس أنك في عزلة حتى تصبح هذه المجموعة بمثابة عائلة لك.. ولكنني لم أعر انتباهاً لهذا عندما كتبت سيناريو الفيلم.

هل كنت تفكر بفاسبندر.. وبالطريقة التي صنع فيها عائلة من المتعاونين ومزج فيها بين الحياة والإبداع ؟

أنا أعتمد على عدد قليل من الناس بعكس فاسبندر، الذي كان يستبد بمساعديه. في بداية العام كنت في ريو عند كيتانو فيلسو والتقيت بدانييل شميد[1] الذي قال لي عدة مرات أنني أذكره بصديقه، وفهمت لاحقاً إنه يقصد فاسبندر، وهذا قد فاجأني فأنا أعتقد أنني لا أشبهه بشيء، وأعتقد أيضاً أن

---

[1] – دانييل شميد (1943) مخرج سويسري وممثل، صور في فيلمين لفاسبندر.

دانييل يذكّر بأجمل أوقات فاسبندر عندما لم يكن قد ابتلى بالمخدرات. فما قاله لي عن سنواته الأخيرة يؤكد أن فاسبندر شخص يستحيل العيش معه. أنا عشت فكرة المجموعة بطريقة مختلفة. وعندما أتحدث في الواقع عن عائلة سينمائية مؤلفة من الطاقم الذي أعمل معه، فأنا أتحدث قبل كل شيء عن المستقبل. أنا اليوم أحترم هؤلاء الذين أعمل معهم، وأنا أطور العلاقات فيما بيننا بطريقة تسمح لنا أن نصبح عائلة بعد بضع سنوات.

أعتقد جازماً أنني لست مثل فاسبندر ولكنني أفكر به بالمقابل، فعندما كتبت نصاً بمناسبة (كل شيء عن أمي) كان هذا نصاً عن الممثلين حيث أعمل بطريقة متوازية مع رغبات فيرونيكا فوس والذي يوضح فيه فاسبندر بشكل جيد العلاقة بين الضوء ووجه ممثلة. و(كل شيء عن أمي) مهدى لممثلات لعبن أدوار ممثلات على الشاشات، وهو إلى حدٍ ما نوع منفصل في السينما.

ماريسا باريديز كانت مثالية في دور ممثلة..

ماريسا تتقمص ممثلة بوسعها أن تمثل أمام الكاميرا، وهي في نفس الوقت يمكن أن تنتصر المشهد. وهذا شيء إما يملكه الانسان أولا يملكه، والطريقة التي تمشي بها ماريسا في المشهد أو في موقع التصوير ساحرة ن وهذا شيء لا يمكن تعلمه.

قصة زرع قلب استيبان، موحية وقاسية في آن.. فكرة أن ينبض قلب في جسد آخر هل تركت أثراً عندك ؟

بالنسبة لحكّاء مثلي، فهذا ممتع لي أكثر مما هو ممتع لأمٍّ ما. بالنسبة لمانويلا فإن الرغبة بمعرفة من هو الذي سيقبل بقلب استيبان هي الطريقة المثلى للغرق في الجنون. ولكن هذه قصة توضيحية للغاية من الأفلام

العاطفية، أو لأفلام الرعب الموقعة بأسلوب جورج فرانجيو مثلى "Les Yeux sans visage"[1]. وهو فيلم أحبه كثيراً. وفي الواقع فإن شخصية مانويلا تكون حاضرة في (زهرة أسراري) وتحمل نفس الاسم، فهذه كانت ممرضة تعمل حلقات بحث مع الأطباء، عن أوضاع لحالات نمطية حتى يدرس هؤلاء الأطباء كيف يمكنهم إعلان حالة موت بأفضل طريقة ممكنة.

في (كل شيء عن أمي) أردت أن أبين لماذا يقوم الأطباء بالاتحاد. وهم لديهم بضع ساعات لنقل عضو من مكان إلى مكان آخر، وفي بعض الأحيان يكون المريض في منطقة بعيدة جداً، ويصبح من الضروري أن يكون هناك طائرات تطير وتهبط وهي تنقل (الطلبيات المجمدة). وهذا شيء مفرط في سينمائيته، والاختصاصيون الذين يعملون في هذا المجال في إسبانيا قدموا لي جزيل شكرهم وعرفانهم، وأبدوا ارتياحهم للطريقة التي أظهرت فيها عملهم.

شخصية استيبان تبعث عندي تصوراً عن مخرج يمكنه أن يشبهك: أحدٌ ما يحب الكتابة ويحب الممثلات، وقلبه ينبض من قصة ليست له، ولكنه يتواجد فيها بشكل سري..؟

هذه بلاغة رائعة تصف السينما من خلالها وأنا موافق تماماً. عندما يسألونني من هو البطل الذي يشبهني في هذا الفيلم، فأجيب من تردد: استيبان. وأنا في حضرته أشاهد ما يشاهده هو وأقرأ ما يقرأه هو. وعندما استيبان يشاهد (كل شيء عن حواء) وبخاصة مشهد النسوة اللواتي يتحدثن في صالة الماكياج، وهذا بالنسبة له هو عماد القصة كلها. وهو يأخذ بعين الاعتبار في هذه اللحظة أن نقاش هؤلاء النسوة هو جذر القصة، وشريان الرواية الحيوي،

---

[1] – عيون دون وجه 1959.

وهذه أشياء أحس بها أنا أيضاً. شببت عن الطوق وأنا أستمع إلى النسوة يتجاذبن أطراف الحديث عند مدخل بيتنا في القرية، فهذه العلاقة بين الإبداع والحياة مهمة جداً بالنسبة لي، وأردت أوجدها لدى استيبان بطريقة سامية ومتعالية.

الموازاة في (كل شيء عن حواء) أو (ترمواي الرغبة) توظف في الفيلم كما لو أنها أعضاء للزرع، هذا لم يعد استشهاداً بها، فهي تصبح جزءاً من حياة الأبطال.

نعم.. (ترمواي الرغبة) أو ترومان كابوتي ليسا علامات ثقافية، بل عناصر في القصة نفسها. وأنا اخترت (ترمواي الرغبة) ليس فقط لأنها مسرحية مذهلة تقوّم من خلالها موهبة ماريسا، ولكن من أجل جملة واحدة لسيلا وهي تحتضن طفلها وتقول لمانويلا "أنا لن أعود إطلاقاً إلى هذا البيت".

لدي إحساس بأنك أردت أن تقدم (ترمواي الرغبة) على خشبة المسرح؟

لا أعرف ما إذا كنت متأكداً. ولكن ثمة أشياء كثيرة من تينسي وليامز تعجبني كثيراً. وأنا لطالما أعجبتني (ترمواي الرغبة) ولكن لدي مشكلة مع مسرحياته، فالدافع الجنسي لدى أبطاله لا أعرف ما إذا كان واقعياً اليوم. يجذبني بالتأكيد لأن هذه المحدودية تنقل القدرة الخفية للرغبة هنا أيضاً.

ولكن شيئاً مماثلاً لم يعد موجوداً في إسبانيا اليوم، وهذا أمر أعتقد إن وليامز نفسه قد فكّر به. فأنا أرى على سبيل المثال إن دور بلانش دوبوا يمكن أن يؤديه رجل _ الشقيق الأكبر لستيلا والذي يصل من السجن منهكاً. فيما كوفالسكي الفظ والذي يسخر منه دوماً ينام معه في المحصلة النهائية. من

وجهة النظر هذه كان يمكن لي أن أقدم المسرحية، ولكن لا أعرف ما إذا كان لدي الحق بأن أعالج بطريقة مجنونة دور بلانش وهو برأيي أيقونة مسرحية حقيقية.

(العرض) هو شكل آخر لقصة (كل شيء عن أمي). القصة التي يرويها فيلم كاسافيتس نراها في مانويلا، ومن المؤكد إن الطريقة التي تصور فيها مشهد موت استيبان لحظة الخروج من المسرح، إنما يحيي العلاقة بين الفيلمين ؟!

لا.. لا يمكن أن يكون الأمر كذلك، فإذا ما تذكرت جيداً، فأنا هنا لدي طريقة مختلفة في التصوير.

في (العرض) يصور المشهد على مستوى النظر، فباستثناء بعض الظهور وسماع صوت الاصطدام فإننا لا نرى شيئاً تقريباً. والمعجبة التي تريد توقيعاً من جينا رولاندز تركع أمامها على ركبتيها، فيما تنطلق الممثلة بسيارتها. بالطبع هناك مطر وليل فيما يموت البعض وهو يطلب التوقيع.

في فيلمي يدور الحديث عن أم وابنها ينتظران عند الباب الذي يخرج منه الممثلون، وفي هذه اللحظة هما يتبادلان أهم الكلمات في حياتهما، فمانويلا تتحدث عن الدافع الشعوري الذي يحرض لديها فكرة الحلول محل ستيلا وتقول لاستيبان أنها لعبت دور ستيلا عندما كانت شابة وأن أباه من لعب دور كوفالسكي.

ويعترف استيبان لأمه إنه لطالما أراد أن يعرف حقيقة أبيه، ولم يعد يكتفي برواية وفاة والده بعد ولادته مباشرة. هذا المشهد لديه هنا معنى مختلف. وبالطبع هو يجيء مباشرة من (العرض) وأنا لا أخفيه لأنني أنحني

باحترام أمام جينا رولاندز. ولكن في فيلم كاسافيتس فإن الممثلة التي تؤدي جينا دورها تعرف ما الذي يحدث وتريد أن تعرف ما الذي حدث مع المعجبة بها. لقد فضلت أنا أن تختفي ماريسا من دون أن تعي ما الذي حصل.وركزت الكاميرا على محجري عيني استيبان وقت الحادثة، فهي تلفت الانتباه إلى اللحظة التي يقع فيها هو على الأرض. هنا نرى كعبي حذاء مانويلا وهي تهرع نحو ابنها فيما تأخذ الكاميرا بيديها، أي أنها تأخذ رأس استيبان، وهذا كان صعباً للتصوير.

هناك مبدعون كبار _ وخاصة بين السينمائيين _ يتدخلون في سياقات قصص أفلامهم، أي بين أبطالها، ولكن هؤلاء أيضاً فنانون كلّ بطريقته: استيبان كاتب مبتدئ، ومانويلا عملت في المسرح لبعض الوقت وأصبحت مثل ممثلة في المشفى الذي تعمل فيه. فيما نرى أن والدة الممرضة روسا لديها إمكانية الرسم وهي تظهرها أمامنا عبر نسخ لوحات مشهورة. هل أنت من يريد مثل هذا الخلط ؟

هذا شيء يدور كما عجلة عملاقة للحياة نفسها. هناك دائما أشياء في الأعلى وأشياء في الأسفل، ولكن الجميع مبدعون. حتى والدة الممرضة روسا مبدعة بالرغم من التزوير الذي تقوم به. فهذه الشخصية هي وسط كل أولئك الموجودين في واقع مدينة برشلونة، ففيها مدرسة ممتازة للمقلدين، فنسخ لوحات شاغال فيها يخرج لوحات تشبه شاغال الحقيقي.

أنا لم أعر انتباهاً لهذا الخلط الفني في الفيلم، فأنا قمت به على ما يبدو في اللاوعي، فهناك أشياء كثيرة في هذا الفيلم لا أعيها. لقد كتبت السيناريو وأنا أفكر باللغة التي أستخدمها، ومن دون أن اقّوم معناها، فأنا كنت أعمل بحماسٍ فقط.

ربما بهذا الخلط تجيب عن الطريقة التي تشاهد فيها الفن.. ليس هنـــاك علوّ ودنوّ فيه ؟!

لا.. فهذا يعتمد على الأوضاع، ففنان في حالة دنوٍ يمكن له أن يكون في القمة كما في حالة مانويلا أو أغرادو. المشكلة إنه ليـــس لديـــهما طموحـــات بعكس ايفا هارينغتن[1]. هنا أغرادو تصعد على خشبة المسرح التـــي لطالمـــا رغبت بالصعود إليها، ولكن لتتحدث فقط عن أهم شيء عملته في حياتـــها، أي حياتها الخاصة، وهذا لا يعني أنها سوف تستمر بعملها هذا بطريقة آلية، فأنـــا غالباً ما صعدت على الخشبة وحققت نجاحات في هذا المجـــال، ولكننـــي لا أجرب أبداً أن أكون ممثلاً.

والفيلم يتحدث تماماً بعكس قصة ايفا هارينغتن، ولهذا أعجبتني فكـــرة أن أبدأه بـــ (كل شيء عن حواء).

قصة (كل شيء عن أمي) تدور ما بين الخشـــبة والحيـــاة. ولكنـــك لا تستخدم هذه العوالم، حتى تكشف عن وهم بخصوص كل هذه الشـــخصيات، فهم عاجلاً أم آجلاً سوف يكشفون عن حقيقة قاسية..؟

قاسية وثقيلة كما هي حال أغرادو عندما تتحدث عـــن نفســـها. القصـــة توازن من دون انقطاع بين النسوة اللواتي يؤدين أدواراً على خشبة المسرح أو في الحياة نفسها، وإن أظهرن لاحقاً تناقضاً شديداً مع هذا الواقـــع. مـــانويلا واستيبان يتابعان مشهداً من(كل شيء عن حواء) عندما تحاول ايفا هـــارينغتن في غرفة ماكياجها أن تكذب عبر رواية حكاية عبثية كي تتمكن من التســـلل إلى عالم المسرح. أنا عملت مشهداً مشابهاً لذلك في غرفة الماكياج، وتوجـــب

[1] – البطلة الرئيسة في فيلم (كل شيء عن حواء) 1950، لجوزيف مانكيفتش، ولعبت دورها آن بالستر.

على مانويلا أن تروي قصة مرعبة ولكنها حقيقية. القصص في السينما وفي المسرح تتكرر في الحياة ولكنها لا تنتهي في الواقع بنفس الطريقة. لقد أردت في البداية أن أعمل فيلماً عن امرأة تملك إمكانية الوصول إلى الكمال، على أن ترتجل دوراً يغني هذه الإمكانية.

اليوم ثمة الكثير من المهن التي لا يمكن أن تمارسها إذا لم تكن ممثلاً. وهذا الذي تقوم به مانويلا في المنظمة الوطنية لزرع الأعضاء هو محض (تطبيقات حقيقية) وبالتأكيد فإن استيبان يفهم بهذه الطريقة أن أمه ممثلة جيدة. مانويلا تؤدي المشهد مع الأطباء، ولكنها عندما تعايش هذا الواقع، فهي لا تعود تملك أن تؤديه لأن شيئاً مماثلاً لا يحدث هكذا كما تتصوره هي.

أبطال (كل شيء عن أمي) يمتلكون " نظافة " ليس بالمعنى الأخلاقي بعلاقتهم مع بعضهم البعض.. هل هذا هو الشعور الذي أردت الإبقاء عليه في الفيلم بحيث تدير ماريسا باريديز وجهها نحونا كما لو أنها تبعد نظراتها من قبل أن تتعلق بالمشهد ؟!

نعم فهي امرأة وحيدة ومدمِّرة. النسوة في الأفلام يعشن بعزلة بين صديقات ولكنهن مزهوات وجميلات ويعشن مع آلامهن وقد تعلمن حفظ هذه الآلام في أعماقهن كما على الملأ.

الفتاة التي تؤدي دور كانديلا تمضي في سبيلها ولكن ماريسا تستمر بحبها والمهم هنا أنها تخالف بنفس الوقت إحساسها بكانديلا وبالألم الذي يسببه لها هذا الحب، ولهذا دائماً هناك صورة لكانديلا معلقة فوق المرآة.

هذا فيلم عن التآزر الأنثوي، ففي هذا الفيلم النسوة هن المجهولات اللواتي يحتجن للحماية.

هذا شيء لا يمكن له أن يتواجد لدى الرجال.. أليس كذلك ؟

لا.. أنا لا أرى رجالاً كثيرين إذا ما تركنا الرهبان الذين يحاولون المساعدة جانباً.

هذا شيء مبالغ فيه، ولا أستطيع أن أتخيله.. (يضحك).

هل أجاب هذا عن فكرتك بخصوص الميلودراما ؟

أجاب فقط على رغبة واحدة، فقد أردت أن أرمي بكل شيء ليس ضرورياً، وأنا مرتاح لأنني استطعت ان أفعل هذا. بالنسبة لزرع الأعضاء على سبيل المثال، ثلاثة أسابيع بعد حصول الرجل على قلب جديد تكفيه للخروج من المشفى، فيما مانويلا تتصرف مثل جاسوسة.

في هذه اللحظة أقترب أنا بالكاميرا من وجه الرجل، ونرى مانويلا في غرفة ابنها الفارغة، وعندما تجيء صديقتها مامن نفهم أن مانويلا قامت بشيء مخالف حتى تعرف لمن أعطي قلب استيبان. وعندما ينتهي الحوار مع مامن تهرع مانويلا إلى القطار، ولكننا لا نرى المحطة ولا حتى القطار، نحن فقط نتابع وجهها المكفهر كما لو أننا نتابع أفكارها، مانويلا تتذكر اليوم الذي وصلت فيه مع ابنها إلى مدريد قبل 17 عاماً. وقد هربا من برشلونة حيث تعود إليها الآن كي تعلن لأبيه نبأ وفاته.

تبدأ الموسيقى في الحال فيما نرى النفق وهو حقيقي، وهو في نفس الوقت نفق الذاكرة، الذي تظهر منه برشلونة المدينة التي تفتح ذراعيها لمانويلا وللمتفرج، وهكذا نفهم أن حياة جديدة تبدأ وليس هناك من ضرورة لنرى كيف تستأجر مانويلا بيتاً لتسكن فيه وتعيد لملمة ذكرياتها، فهي تنطلق من فورها للبحث عن لولا.

يبدو هذا بمثابة انتصار للميلودراما.. ألا تعتقد ذلك ؟

نعم فهذه مفارقة، حتى بالرغم من أن الأداء التمثيلي جاف وسيسيليا بدت متحفظة، عدا لحظة تتفجر فيها بتحامل كبير، فوجهها معبر للغاية ولكنها في الواقع لا تفعل شيئاً هو الأفضل الذي يمكن أن تقوم به ممثلة في حالتها. أنا لا أحترم قواعد الميلودراما، وهذه مع ذلك تعتبر صرامة مبالغ فيها بالنسبة لدراما ما، ولكن بالتأكيد فأنا أردت بهذه الطريقة أن أناقش هذه القصة والمشاعر القوية للشخصيات التي فيها، فأنا أعشق سينما المشاعر بالرغم من أن الأفلام العاطفية لا تعجبني، وخاصة تلك التي تصنع في الولايات المتحدة الأميركية.



عشرون عاماً

بعد عام من عرض (كل شيء عن أمي) نجح بيدرو آلمودوفار في التخلص تدريجياً من الدوامة المجنونة التي جذبته إليها بعد نجاحات فيلمه. فمن مهرجان كان وحتى احتفالية تسليم الأوسكارات تحول بحسب تعبيره المفضل إلى اختصاصي بالحصول على الجوائز. ولكن آلمودوفار لم يرد من كل هذا أن يحفظ سلطته كمتفوق، بل أراد أن يكون صادقاً مع نفسه أولاً وأخيراً. ويقول آلمودوفار إنه مع تعاقب هذه السنوات التي تغص بالسفر والمدائح من كل نوع، وخاصة من ناحية هووليود، فإنه لم يضيع بوصلته وظل في إسبانيا ومدريد و EL Deseo.

هذا العام تصادف ذكرى مرور عشرين سنة على عرض (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي).. اذن بلغ بيدرو آلمودوفار عشرين عاماً من السينما... أجمل سنوات العمر في هذه الحياة.

في آخر لقاء صحفي لنا خلال أبريل 1999، كانت قد انطلقت عروض (كل شيء عن أمي) في الصالات الإسبانية، ونجاحه لم يكن قد بدأ بعد. كما إن مهرجان كان لم يكن قد عقد دورته بعد. حتى هذه اللحظة كنت ما تزال تشعر بالقلق وبعدم الأمان، ولكن في العام الماضي حدثت أشياء رائعة.. هل فاجأتك هذه الانعطافة ؟

نعم فاجأتني وتستمر بمفاجأتي. لست محظوظاً إلى درجة أنني أعتقد أن كل فيلم من أفلامي سيحقق نجاحاً سريعاً. القلق وعدم الثقة وضعان طبيعيان حتى عندما تكون مرتاحاً من الفيلم الذي أنهيته.ولكن بعيداً عن هذا القلق الذي

لا منجاة منه كان لدي بعض الشكوك بخصوص ذهابي إلى مـــهرجان كـــان للمشاركة في المسابقة الرسمية، ولأنه لم تراودني فكـــرة أنـــهم يســـتطيعون مشاهدة الأفلام بطريقة مخالفة الواحد تلو الآخر، فاليوم كل هذا يبدو بديهياً.

ما هو الانطباع الذي خرجت به من المهرجان بعد أن حصل الفيلم على جائزة الإخراج وقد كان مرشحاً للسعفة الذهبيـــة. مـــاذا تعتقـــد بخصـــوص اعتراضات لجنة التحكيم التي ترأسها ديفيد كروننبرغ ؟

كان المهرجان تجربة رائعة بالنسبة لي، ليس بسبب نجاح الفيلم فقـــط، ولكن لأن هذا النجاح كان مباشراً، وقد استطعت أن أراه في عيون الناس وهم يتحلقون من حولي. لقد كنت سعيداً بالحصول على جائزة الإخـــراج، وقـــرار توزيع الجوائز لم يبدُ لي وقتها غير عادل.

واليوم بعد أن شاهدت الأفلام التي فازت بجوائز، أولئك الذيـــن كـــانوا متوترين تغير رأيي، فالجوائز لم تكـــن عادلـــة. عندمـــا تفكـــر للحظـــة أن (L`humanite)[1] كان المنتصر الكبير تدرك مدى المهزلة التي حصلت. (روزيتا) فيلم مثير ولكنه عادي جداً، ومن وجهة نظر سينمائي خالصة ينقصه العمـــق. ديفيد كروننبرغ وزع الجوائز وهو مشحون بالكراهية والعدوانية والحسد.

ديفيد لينش، جيم جرموش، أتوم أغويان، أرثر ريبشتاين وحتى أنا أنتمي لنفس المجموعة. سينمائيون مستقلون، رغم أننا لسنا بنفس الأعمار ولا نعيش في مكان واحد. نحن غريبو الأطوار ونمتاز بقوة الشخصية، ونحن من يمكـــن له أن يتبارى مع كروننبرغ. نحن بالنسبة إليه منافسون. وأنا عشية حفل تسليم

---

[1] – فيلم فرنسي للمخرج بونو دومون حصل على ثلاث جوائز في دورة مهرجان كان السينمائي الدولي عـــام 1999.

الجوائز أصريت على تقاسم جائزة الإخراج مع جرموش وريبشتاين ولينش وأغويان لأنني أدركت أن أفلامهم مهمة من وجهة نظر إخراجية حتى من دون أن أشاهدها.. ولم أخطئ. (The straight story)[1] على سبيل المثال فيلم جدي للغاية.

اللغط من حول الجوائز يتوضح أكثر شيء بتوزيعها على ممثلين غير محترفين.. ماذا تعتقد بهذا الخصوص؟!

أن تميز مبتدئاً فهذا محتمل، وأن تمنح جائزة مناصفة كما فعلت لجنة التحكيم برئاسة كروننبرغ، فإن هذا يلحظ طريقين محتملين. (روزيتا) كان الاحتمال الوحيد: امرأة شابة تعمل في السينما وهي غير متطلبة. ولكن بمقابل هذا فإنه كان يجب ملاحظة خيار مغاير.. ممثلة تعرف إمكانياتها جيداً وتستطيع أن توسع من مساحة دورها، وفي الفيلم ثمة ممثلات هكذا. وأن تقرر منح جائزة لاثنتين مبتدئتين فإن هذا يعد بمثابة إشارة عن غضب طفولي.!!

جزء من القلق الذي يعذبك هو الأيام التي تستوي قبل عرض (كل شيء عن أمي)، وهو مرتبط بالخيوط الكثيرة في الفيلم ؟

نعم أعتقد أن هذه الخيوط الكثيرة جعلت الفيلم بسيطاً كي يتقبله الجمهور. اليوم أنا فرح ومتأكد من هذا المنحنى السردي حتى من قبل عرض الفيلم. وبالتدريج اكتشفت واكتشف قوة ذلك الذي لا نراه. أنا لا أتحدث عن أشياء تصبح off خارج الكادر، بل عن الأشياء التي لا تحكى ببساطة. وعلى سبيل المثال ففي (كل شيء عن أمي) عندما تعلم مانويلا بموت ابنها، وتوقع موافقتها على منح أعضائه للزرع. بين هذه اللحظة ومغادرتها إلى برشلونة

---

[1] – فيلم ديفيد لينش شارك في مسابقة كان الرسمية 1999.

يمر شهر تقريباً ولكننا نشاهد فقط مشهدين.. في مشفى لاكورونيا حيث تعتني بالرجل الذي حصل على قلب استيبان، وفي منزلها عندما تتفقد غرفة ابنها الفارغة. خلال هذا الشهر تحدث أشياء كثيرة وأنا أدخلتها في السياق..!!

هل بحثت عن هذا المنحى أثناء التصوير أم أنه ولد على طاولة المونتاج؟

المونتاج كان صعباً للغاية. مانويلا تخرج إلى الشارع وتنتظر تاكسياً ثم تصل إلى المحطة وأنا أردت أن أتوجه مباشرة إلى ما هو عملي. ثمة إمكانية مع كل خطوة، ولكن كل مرحلة جديدة من العمل تقويها وتجعلها صلبة أكثر.

وبما أن التصوير هو أكثر المراحل الحاسمة في موضوع الإيقاع المشهدي كم من الوقت يجب أن تبقى مانويلا عند باب غرفة على سبيل المثال. من الصعب قول ذلك،كما لا يمكن أن تعمل ثلاث (دوبلات) مختلفة وأن تعمل على تركيبها فوق بعضها حتى تجد الإيقاع المناسب، فهذا يتواجد في جوانية الكادر. ايقاع الفيلم يجب أن يولد أثناء التصوير.

هل من المحتمل بعد مطابقة الصوت مع الصورة عمل تغييرات ؟

أطمح دائماً أن أكون قد عملت كل شيء قبل هذه المرحلة حتى لا تعترضني مشاكل أنا في غنى عنها. بالنسبة لـ (كل شيء عن أمي) فقد عملت بروفات كثيرة، كما صورت (دوبلات) كثيرة. وقد كانت بروفاتنا مسرحية وهذا يتطلب حضور جميع الممثلين حتى الذين لا تلحظهم الكاميرا في هذا المشهد أو ذاك.

ما الذي لم يعجبك ؟

لقد تأذيت من رهاب الأماكن المغلقة، فأنا لا أحتمل أن أبقى لساعات طويلة أمام الشاشة في استوديو. حينها لا أمتلك الصبر الضروري بعكس

مرحلة التصوير عندما أصور مشهداً يتم التدرب عليه أحياناً أكثر من عشرين من مرة. هذا مؤسف لأن الدوبلاج يسمح أحياناً بعمل أشياء كثيرة، حتى لو اضطررت لإعادة كتابة فيلم بأكمله. وقد عمل فيلليني بهذه الطريقة أشياء رائعة وعندنا في إسبانيا يقوم بيرلانغا بأشياء جيدة، وأعتقد أن الدوبلاج مهم في حالة فيلم يتم دوبلاجه بالكامل، فعندئذ يتم الحصول على شيء مثل معين موسيقي. ولكن بما يتعلق بي، فلا شيء يمكن مقارنته بقوة الأداء الحي. وأنا أحياناً أضطر إلى دوبلاج بعض المشاهد لأن بعض الجمل لا يتم سماعها بشكل جيد، ولكن هذا يظل دائماً بمثابة قوة ضاغطة عليّ. وعادة لا أنجح في مزج الأصوات بشكل جيد من صوت مباشر، كما إن الممثلين لا يؤدون أدواراً حقيقية وهم يقومون بالدوبلاج.

في هذه الحالة فإن ما بعد المطابقة تعطيك أفكاراً جيدة لمشاهد مثيرة أو كوميدية كما في (نساء على حافة انهيار عصبي) و(قانون الرغبة). لقد فكرت بسهولة الهرب إلى هذه الحالة، ولكن ما يهمك في الواقع قبل كل شيء هو الوضع الدرامي ؟

نعم الوضع الدرامي في حالة ما بعد المطابقة يهمني كثيراً، وأيضاً كإمكانية لإدخال فيلم في فيلم آخر.

واقع أن ما بعد المطابقة في (كل شيء عن أمي) لا تعيق الفيلم حتى ولو أنها عملت على تبسيطه بهدف تقبله من الجمهور. هل يخلق هذا لديك الرغبة بأن تكون أكثر اقناعاً وأنت تروي قصتك ؟

نعم ولكن لا أستطيع أن أكون متأكداً أن حالة ما بعد المطابقة سوف تكون مقبولة دائماً وبشكل جيد. (كل شيء عن أمي) أعطاني ثقة كبيرة بما

يتعلق بهذا المنحى، ولكن في نفس الوقت خطر على بالي أن أجرب أشياء لم أعملها إطلاقاً من قبل. لقد أيقظتني هذه الفكرة وأقلقتني في آن. ففي هذه الأثناء أنا أعمل على سيناريو جديد وأتقدم بسرعة، وهذا يعني أنني أكتب وأنا على عجلة من أمري منذ خمسة عشر يوماً بعد أن دونت ملاحظات على مدى عامين. أريد أن يكون هذا السيناريو هو مشروع فيلمي المقبل، ولكن حتى الآن لا أستطيع أن أفهم ما إذا كان مضحكاً أو رائعاً بما فيه الكفاية.*فهذا سيعتمد على الطريقة التي سيصور بها وبالأمس مساء فكرت إنه حتى لو أردت أن أصور هذا السيناريو فسيعرف الجميع إنني أنا من عمله، ولكن تحت اسم آخر سوف أحس بحرية أكبر، وسوف يكون مهماً بالنسبة لي أن أعرف ما إذا كان مضحكاً أم لا ؟

يدور الحديث عن مشروع أفلمة رواية بيت ديكستير " Paperboy " ؟

لا.. هذا المشروع ينتظر حتى اللحظة كتابة سيناريو جديد مع أنني لا أحس بأهليتي للذهاب إلى الولايات المتحدة حتى أصوره، وأيضاً فإن " Paperboy" لا يروِّح عني بنفس الطريقة كما في القصص التي أكتبها في هذه اللحظة. وفي كل الأحوال فإن السيناريو سيخضع للكثير من التعديلات. مهم جداً برأيي أن يكون لديك سيناريو قوي وقد أعملت ذهنك في أدق تفاصيله.

عندما تتحدث عن عمل أشياء جديدة.. ماذا تعني ؟

من الصعب توضيح هذا، فأي فيلم مهما كانت هويته، فإنه يحمل شيئاً جديداً لمخرجه. سوف أقص عليك السيناريو الذي أكتبه في هذه اللحظة،وسوف تعي ما هو الجديد. القصة برمتها يتحكم بها الأبطال بالكامل وهم يتحدثون سلباً من خارج الفعل. وهي (أي القصة) تُروى تقريباً

بمونولوغات ليست درامية. بمعنى إنه لاشيء يحدث مع الأبطال، وفي نفس الوقت فإن القصة تعتورها لحظات بصرية صغيرة، فعلى سبيل المثال فإن البطل الذي يبدأ معه الفيلم يحضر استعراض باليه راقصاً، وفي المشهد التالي هو يروي ذلك لفتاة تبدو وكأنها تنام في سريرها، ولكن هي في غيبوبة.

وفي هذه اللحظة عندما يتابع هذا الرجل وهو عامل النظافة في المشفى استعراض الباليه، فإن رجلاً آخر وهو أكبر في العمر يحضر الاستعراض ويقبله شعورياً بطريقة استثنائية. عامل النظافة يروي هذا أيضاً للفتاة وهي في غيبوبتها، بينما هو يغسل شعرها ويعمل على إلباسها ثيابها. السيناريو يتطور من خلال العناية الطبية اليومية وكل شيء يرويه عامل النظافة للفتاة. فهو يتحدث إليها من دون انقطاع عن الاستعراضات الراقصة والأفلام، فهو غالباً ما يرتاد دور السينما.

هذا الطقس اليومي يُقطع مع وصول الرجل المسن الذي يبكي وهو يتابع الاستعراض، وهو يحضر إلى المشفى امرأة شابة – مصارعة ثيران – وقد أصيبت بجروح بالغة ودخلت في غيبوبة، وهي أيضاً عشيقة له. الفتاة التي يعتني بها عامل النظافة أصبحت امرأة وهي في غيبوبتها. لقد قبلوها في المشفى وهي في السادسة عشرة من عمرها، وهي الآن في العشرين، وقد نضجت أمام عيني عامل النظافة وأصبحت امرأة جميلة.

وعندما يمر الرجل الأكبر سناً بمحاذاة غرفتها ويراها عارية في سريرها – يبدو له هذا مثل رؤيا – يتأكد له إنها أكثر امرأة أثارته في حياته كلها. عامل النظافة يدعوه للدخول ثم يتجاذبان أطراف الحديث بينهما ونحن نستطيع أن نفهم إن الرجل المسن يحس بالذنب نتيجة الحادثة التي وقعت عشيقته ضحية لها، أي أثناء المبارزة. عامل النظافة يوضح لهذا الرجل انه يمكن له

أن يتحدث إليها وأن يعترف لها بأحاسيسه. والرجل لا يفهم كيف يمكن أن يتم ذلك. عندئذ يقول له عامل النظافة إن النساء غامضات وخاصة هنا. وهو يوضح له ذلك بشكل جدي وهذا بحد ذاته يمكن أن يكون مثيراً ومضحكاً. ويتبع الرجل نصيحته ويحاول أن يتحدث إلى عشيقته.

ومن خلال مونولوغات الرجلين ندخل في حكايا هاتين المرأتين، كما إننا نتابع لحظات من الاستعراضات والأفلام التي يذهب لمشاهدتها عامل النظافة أو الرجل المسن. عندما يشاهد عامل النظافة (بلاد العجائب)، فإنه يروي للفتاة الشابة فيلم وينتر بوتام الذي أثر فيه كثيراً، وهو يصف لها الأبطال: " زوجان شابان لديهما مشكلة في علاقتهما. والمرأة حامل وفي اليوم الذي ستلد فيه تتشاجر مع زوجها الذي يغادر ولا يعود وهي تعتقد أنه قد غادر إلى الأبد. لكن الرجل تصدمه سيارة وينقل إلى المشفى، وهي تذهب إلى نفس المشفى لتضع مولودها فيه.

في المشهد الأخير من الفيلم نراهما يلتقيان: المرأة في عربة وتحمل طفلها بين ذراعيها، وهو أيضاً في عربة. وعندما تراه تبدأ بالصراخ في وجهه، وهو يحاول أن يشرح لها ما الذي حدث له وتنتابه رغبة شديدة برؤية طفلتها الصغيرة. يهدأ الاثنان ويقرران تسمية الطفلة باسم آليسا كما في (آليسا في بلاد العجائب) على أمل أن يكون لديها حياة رائعة. عامل النظافة يروي كل هذا للفتاة وهي في الغيبوبة ويبدو أنه مهتاج جداً، لأن هذه الفتاة اسمها آليس أيضاً وهو يقول لها إنه فكّر بها وهو يشاهد الفيلم، وبأبيها الذي يحلم لها بحياة رائعة. هذا مزج بين الجنون والعزلة والشعر والغموض ، فيما الأبطال يتكلمون من دون انقطاع. ثمة أيضاً لحظات بصرية ، كادرات باليه _ كادرات من الأفلام التي تتم روايتها. وأنا تعجبني فكرة الرجلين وهما يقضيان

هذا الجزء من حياتهما مع المرأتين اللتين لا تنبسان ببنت شفة ، فــهذا ليــس سهلاً ولكنه يشجع على مغامرة مجنونة.

بذرائع كثيرة تتحدث عن اعتدال في (كل شيء عن أمــي) بخصــوص الإخراج والتمثيل. ولكن يوجد في الفيلم مشاهد موحية ومؤثرة وهذا يذكــر بالسيناريو الذي رويته للتو ؟

في (كل شيء عن أمي) ثمة كادرات لها معنى بصري أكبر خاصة عنـد الانتقالات بين الأجزاء المختلفة ، فعلى سبيل المثــال مــوت اســتيبان جــاء بحذافيره بديهياً من الناحية البصرية.

هل هذه الحلول الإخراجية تقارب المشروع الذي تتحدث عنه وهي فــي نفس الوقت تتناقض مثلاً مع حلولك الإخراجية في (لحم حي) ؟

نعم ، ففي (لحم حي) أنا منغمس في الفعل مع الشخصيات ، وأكثر مــن هذا فأنا معبر عني من قبل الرجال الثلاثة في الفيلم بشكل مباشر. فــي (كــل شيء عن أمي) أروي قصة من الخارج. وليس ثمة شخصية في الفيلم يمكنــها أن تعبر عني باستثناء استيبان ربما. وما يمثلني أنا هو الإحســاس الفيلمــي، وهذا أكثر أهمية من أن يعبر عنك أحد الأبطال. عندما أتحــدث عــن ســرد القصة من الخارج، فهذا لا يعني أنني لا أقوم بذلك من

كل قلبي. القصة تتعلق بالمكان الذي أضع فيه الكاميرا. وفي (كل شيء عن أمي) فإن اللحظة الوحيدة التي استخدمتها فيها من وجهة نظرها هي فــي المشهد الذي يتعلق بموت استيبان. ثمة فرق آخر وهو أنني بدّلت كثيراً فــي (لحم حي) بين الكتابة والمونتاج النهائي، فيما جاءت كل الحلول من التصــور الأول في (كل شيء عن أمي). وأعتقد إن هذا لا يعود فقط إلى شفافية القصة،

بل إلى محتوى الأداء التمثيلي الذي يدور الحديث عنه، لأن القصة في الفيلم مجنونة للغاية تماماً مثل كوميديا "Screwball"[1]. فكرتي كانت أن أصور هذه القصة المجنونة كما لو أنها دراما وطلبي من الممثلين أن يؤدوا أدوارهم بصدق. وأعتقد إن نجاح (كل شيء عن أمي) يكمن هنا.

باعتقادي إن فيلم (زهرة أسراري) مهم من ناحية مراكمة التجربة وهو من قادك إلى فيلم (كل شيء عن أمي)، كما لو أن البداية كانت من هناك..؟

نعم (زهرة أسراري) هو الأم الشرعية لـ (كل شيء عن أمي). وقصة مانويلا تحضر من هناك. وما عملته كمخرج في (كل شيء عن أمي) هو استمرارية لـ (زهرة أسراري) بعد أن مددت جسراً فوق (لحم حي).

بعد ثلاثة عشر فيلماً هي عديد أفلامك حتى اليوم، هل يساورك الإحساس بأن بعضها يشكل عندك مادة دسمة أكثر من البقية ؟

أعرف أن فيلم (في العتمة) خلق عندي احساساً حقيقياً باللغة السينمائية وكنت حتى تلك اللحظة قد حافظت على عملي بالوسائط الأساسية التي تبنيتها وأثناء مرحلة سوبر 8 ملم. مع (في العتمة) دخلت عالم السينما، وجاء فيلم (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) ليثبت عملية الدخول ويقويها. تقدمي جاء معه، وهو كان قبل شيء مخططاً شخصياً، وقد أحسست بحرية أكبر وأنا أشتغل على تيمة مستلهمة من حكايتي الشخصية،ومن عائلتي، ومن الطبقة الاجتماعية التي أنتمي إليها. وبدأت أشعر بالثقة وأنا أعمل مع الممثلين، وجربت سعادة غامرة وكبيرة بعلاقتي مع كارمن تشوز وفيرونيكا. ومن المؤكد أنني في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) بدأت بخلط الدرامي بالكوميدي وهو ما أصبح فيما

---

[1] – Screwball _ نوع كوميدي وصل إلى الذروة خلال ثلاثينات القرن الماضي في هوليوود.

بعد علامة مسجلة باسمي. ثمة لحظات في مسيرتي تبرهن على أن كل فيلم جديد لي يكمل سابقه. (ماتادور) يقتفي أثر (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟)، وهو الفيلم الذي لم يشبع نهمي بخصوصه.

لقد شاهدته مؤخراً وتكون لدي إحساس بأنه ميكانيكي ونظري ونسيجه ليس واقعياً.. وهو بعيد عن (قانون الرغبة) الذي صور بعده مباشرة ؟

كتبت سيناريوات هذين الفيلمين في نفس الوقت وتسرعت بتصويرهما معاً. كنت متذوباً في (قانون الرغبة) عندما صورت (ماتادور). أردت أن أروي حكاية شبيهة بأسطورة باندورا وبطريقة معقدة للغاية. وهذا لا يعني أنني لم أرهن شيئاً من نفسي فيها. وفي هذا الفيلم هناك شيء إضافي أتحدث فيه عن الموت، الموضوع المقلق بالنسبة لي. لكن المبحث الإجمالي في الفيلم كان أساسياً. لم يكن لدينا وسائل لهذه المعالجة المعقدة ليس بسبب من صعوبات اقتصادية، بل لأن الممثلين لا يملكون هذه الإطلالة التي كنت أبحث عنها.

كيف تنظر إلى التجريب في (كيكا) والذي تم تقبله بشكل سيء.. فالجمهور والنقد تجاهلاه تماماً ؟!

(كيكا) بهذا المعنى يشبه (ماتادور). هذان فيلمان تفوقا بصرياً أكثر من كل الأفلام التي عملتها ولكنهما لا ينجحان بسبب من مشاكل تقنية ترتبط بالممثلين بالدرجة الأولى. (كيكا) جلب لي أسوأ نقدٍ في مسيرتي، ولكن ليس هذا هو عدم الرضا الذي أحس به تجاهه.

عندما كنت أصور هذا الفيلم أدركت بسرعة إن شيئاً مهماً لن أخرجه من بيتر كويوت وأليكس كاسانوفاس، فهما لم يكونا مناسبين لدوريهما. دور

كاسانوفاس كان مثيراً للغاية في السيناريو، وفي نفس الوقت ممتع وصــــادم. وكاسانوفاس كان ينقصه الإحساس اللازم ليؤدي دوره وأنا كنت أعاني مــــن مشاكل جدية مع التقنيات لأنني أردت من المصور أشياء جديدة، فــ (كيكـــا) كان يمكن الاستفادة فيه من التقنيات الفيديوية. وكل البروفات التي قمنا بها لــم تكن جيدة بما فيه الكفاية، وكان يجب أن أرفض الكثير من الأفكـــار المتعلقــة بالميزانسين وقد هدرت أوقاتاً ثمينة. بهذا المعنى (بصرياً)، فإن (كيكا) شـــكل إحباطاً كبيراً لي.

يبدو إن (نساء على حافة انهيار عصبي) يولد انطباعاً مخالفاً..؟

نعم من دون شك، فهذا الفيلم قد اقترب كثيراً مـــن رغبـــاتي لأســـباب مختلفة. كما إن (قانون الرغبة) حيوي بالنسبة لي. وأنا لا أخفي أنني لطالمـــا رغبت بعمل فيلم مماثل كل عشر سنوات.. أن أقسم أبطالي إلى نصفين وأحدق فيهم كما أريد، ولقد أحسست بذلك في (لحم حي) وأنا لا أريد أن أفقـــد هــذا الإحساس أبداً.

من خلال شخصية المخرج في (قانون الرغبة) نفهم إن أحداً بوسعه أن يحصل على ما يريد، لو عمله بنفسه فقط. هكذا نفس المشهد الذي يكتب فيه البطل رسالة إلى معشوقه يطالبه فيها برسالة مماثلة.. في هذه الاستشهادات تكشف عن حرفة إخراجية ؟!

ثمة الكثير من الأشياء تقربني من المخرج في (قانون الرغبة)، وان كان لدينا نحن الاثنين علاقتين متناقضتين مع الواقع، فالمخرج في الفيلم يريـــد أن يصنع واقعاً مثالياً، كما إنه مالك تماماً لحياته الخاصة كما نراها في المشـــــهد الذي تستشهد به. أنا أعمل أفلاماً جذورها موجودة في الواقع، فهو من يؤمـــن لي المستوى الأول من الموضوع، فيما أفكر وحدي بالمستوى الثاني. وهـــذا

المستوى يجعل الواقع مثالياً بشكل دراماتيكي فقط. أنا لا أصنعه جميلاً، بل مثيراً من وجهة نظر سينمائية بحتة. فعلى سبيل المثال في (كعوب عالية) فإن السطر الأول في السيناريو جاء من الواقع: مذيعة نشرة أخبار تعلن عن مقتل رجل. ثم بعد ذلك تعلن النبأ الصاعقة وتعترف على الهواء مباشرة أنها القاتلة. المرور من السطر الأول إلى السطر الثاني يتطلب تصعيداً دراميا أعلى، فيما المخرج في (قانون الرغبة) يريد المستوى الأول الذي يعمل عليه أن يصبح مثالياً.

ولكن في المحصلة النهائية فإن المستوى الثاني الذي يشكل انعطافة بالرواية، فهو ينتقل إلى نوع من العقاب، والقصة التي ابتدعتها تتحول بالمجمل إلى واقع وتصبح ضده. هذا هو منحى الواقع الذي يختلف كثيراً عن واقعي. وأنا عندما أكتب فنادراً ما أستلهم الحالات التي مررت أنا نفسي بها. في (قانون الرغبة) أردت أن أعطي شخصية المخرج ملامح قريبة مني، لكن السيناريو ألقى بكل العناصر التي وفدت من الواقع ولا أعرف لماذا ؟

في كل الأحوال فإن المخرج في (قانون الرغبة) لا يحصل على الأشياء التي يبتغيها إذا هو لم يعملها بنفسه.. هل توافق على هذا ؟

نعم بهذا المعنى فإن المخرج يقترب إلى الإله ، فهو يتصرف هكذا حتى تقع الأحداث ، ولكن هذا يطرح أسئلة: ما هو الرقيب فوق الأشياء التي صنعناها ؟ وكم من الأحزان كلفت لمجرد القيام بها ؟ وما هي درجة الألم التي جلبتها النتيجة لك ؟

تقول إن سيناريواتك تلقي بالأشياء الشخصية جانباً، ولكن فيلم (كل شيء عن أمي) يخلق انطباعاً قوياً بأنه يلامس حياتك الخاصة، حتى لو لم يمر من خلال لحظات سيرة ذاتية ؟

نعم حساسيتي بالكامل في هذا الفيلم هي سيرة ذاتية لمخرج من لامانشا فاز بأوسكار. (كل شيء عن أمي) يتحدث حتى عن الطريقة التي أصبحت فيها مشاهداً والطريقة التي أصبحت فيها سينمائياً. وأنا أحب أن أصدق إن تكويني كمشاهد تشكل من أفلمات تينسي وليامز وخاصة (ترمواي الرغبة) _ الرغبة هو اسم شركتنا المنتجة، وهي الكلمة المفتاح في واحد من أفلامي، كما إنها تحضر في الأفلام الباقية.

في اللقاء الذي عملناه بمناسبة (كل شيء عن أمي) تحدثت عن مخطط عمل فيلم عن أمي بحيث كنت سأصورها وهي تتكلم ببساطة. ممتع لي أن أستمع إليها وهي تقرأ النصوص التي أحبها.. مثل نص لكابوتي أدخلته في المشهد الذي تقرأ فيه مانويلا لاستيبان.

هذا مثال لأوضح أنني أتواجد في الفيلم برغباتي وتصوراتي عن العالم ليس على شاكلة أحداث، بل على شاكلة حساسية. ورغبة الأبوة لدى لولا شيء أنا أرغب به منذ أن تجاوزت الأربعين من عمري. وكما قلت من قبل إنه لا يوجد هناك شخصية تعبر عني، ولكنني موجود في جميع هذه الشخصيات.

جاء موت أمك بعد شهر من عرض الفيلم، وهو قد خلق كما يبدو ترويجاً كبيراً للقصة التي ترويها في (كل شيء عن أمي) وحتى للعنوان نفسه ؟!

أعتقد أن موت أمي لعب دوراً مهماً في الفيلم، فقد جاء الناس إلى دور العرض بأعداد كبيرة، لا بل إن بعض هؤلاء دعا إلى منح الجوائز للفيلم. لا أعرف ما إذا كان جيداً أم سيئاً للفيلم هذا الترويج، ولكن بما يتعلق بي أنا سعيد جداً أنني أهديت لها هذه التحفة ما لم أجرؤ على أن أعمله حتى هذه اللحظة.وكنت قد أردت أن أهديها (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) لأن القصة

تتحدث عن الأم وإحساس الأمومة،ولكنني لم أفعل ذلك لأنني لم أكن متأكداً أن هذا الفيلم سيعجبها.

النص الذي كتبته عنها بعد موتها كان رائعاً. أنت تلتقط هنا كلماتها الأخيرة التي تلفظت بها عن عاصفة رعدية فوق مدريد، وهذه الكلمات تطلق العنان للخيال إلى حدوده القصوى ؟

هذا نص أملاه الواقع الذي غادرته أمي للتو، وكل شيء كتبته فيه صحيح. لقد تحدثت أمي فعلاً عن العاصفة، فيما كانت الشمس تسطع في سماء زرقاء، وأنا سألت عن القصة. وهذه العاصفة التي لن نشهد عليها هي جزء من غموض الموت، ومن عالم ليس بوسعنا أن نعرفه. وهو نص يحمل قيمة أدبية، ولكنني كتبته عن الأربع وعشرين ساعة التي سبقت موت أمي.

ووسط كل الأشياء التي حدثت ثمة الكثير مما لا أعرفه حتى هذه اللحظة، فقد اكتشفت على سبيل كيف جهزت شقيقتي الكبرى جسد أمي بكفن أسود، وقد تركتها عارية القدمين في التابوت _ وهي أشياء قررتها أمي وشقيقتي من قبل. فأمي أرادت أن تمضي إلى العالم الآخر باللباس الأسود كأرملة رسمية، وبقدمين عاريتين لأنها لا تعرف إلى أين تمضي، ولكنها أرادت أن تصل إلى هناك بيسر..!!

هل للدين من معنى عندك أيضاً ؟!

لا.. أنا أؤمن بالطقوس، ولكن ليس بشيء من خارجها. في اليوم الذي دفنا فيه أمي وصلنا إلى القرية بعد الظهر. واقترح القس تلاوة صلاة قصيرة حتى لا نتأخر في الدفن. ولكن أمي كانت قد أوصت شقيقتي بأن تقام الصلاة كاملة. عملنا بوصيتها ثم قابلنا جميع أهل القرية، وهذه كانت رغبتها كي

يقدموا التعازي لنا. هكذا هو الطقس، فأمي مؤمنة بالعرف الإسباني بطريقة شخصية وليست روحية. لقد صلت كثيراً للقديس أنطوني، وقدمت له العطايا، ولكنها أرادت منه أشياء ملموسة كأن يحض المدبرة المنزلية على الذهاب لشراء الخبز.

وأنا استخدمت هذا بمعنى من المعاني في (ماذا فعلت كي أستحق هذا ؟) لأنني أحب هذا الجانب في الدين. الأسبان يذهبون إلى الكنيسة ولكن دينهم منزلي قبل كل شيء. فهم يفضلون القديسين في منازلهم.

ما الذي تعنيه العودة إلى القرية ؟

هي تعني لي العودة إلى الحياة العائلية اليومية من بعد إحباط في المدينة. وهذه فكرة لطالما أرعبتني طويلاً، فهي لم تكن واقعية، ولكنني خشيت الإحباط من أن يعيدني إلى القرية. ففي السنوات الخمس الأولى التي قضيتها في مدريد كان الخوف مبرراً، فما قمت به كان مجرد مغامرات.

طبعاً تستطيع أن تعود إلى القرية في وضعيات أخرى: عندما تذهب ماريسا في (زهرة أسراري) إلى منزل أمها حتى تكتشف معنى الحياة بإيجاد نفسها على أن تعود إلى المدينة لاحقاً. لكن بالنسبة لنينا فإن العودة إلى القرية هي إخفاق وتوديع لحياة التمثيل ولـ (La dolco vita).

أنت كتبت النص الذي تحدثنا عنه قبل قليل.ومؤخراً كتبت مفكرة عن سفراتك إلى هوليوود ونشر في إسبانيا. هنا تتداخل الكتابة مع الكثير من الأوضاع في حياتك.. هل هذا نوع من حوار مع الواقع ؟

نعم هذه طريقة لسوق ملاحظات عن الواقع. نوع من أنواع الإضافات مثل تخطيطات الرسامين. وعادة ما يتكلم المخرجون عن فكرة تحولت إلى

فيلم وعن الرغبة بمشهد ما يصنع ملمحاً ما بوسعه اغناء القصة. بالنسبة لي فإن حادثة ما يمكن لها أن تقودني إلى شخصيات الفيلم.

كما في كلمات المذيعة التي تقودك نحو (كعوب عالية).. هل هو السطر الأول للإلهام الذي تتحدث عنه ؟

نعم.. هذا هو المشهد الأم في الفيلم، وهو لا يجيء في بداية القصة. منذ اللحظة التي أتصور فيها أن هذه المرأة تعترف على الهواء مباشرة بأنها من قتلت زوجها أحاول أن أكتشف حقيقتها وما الذي دعاها لأن تفعل شيئاً مماثلاً، وما الذي سيحدث بعد ذلك.

الفيلم ينتظم من حول فكرتي الأولى. ومن الغريب أن الفكرة التي يبدأ منها فيلمي هو مشهد قد يجيء في منتصف القصة. فعلى سبيل المثال إن المشهد الأم في (زهرة أسراري) هو المشهد الذي تلتقي فيه ماريسا مع زوجها وتتشاجر معه.

هذا أول شيء كتبته ثم تساءلت بعد ذلك كيف وصلت المرأة إلى هنا ، وكيف ستستمر فيما بعد. وقد بحثت عن الأمكنة التي عاشت فيها هذه الشخصية وكل الشخصيات الثانوية التي ستشتبك معها.

وقد تقصيت حتى الآثار التي اختلقتها أنا نفسي، وهذه آلية للكتابة تستخدم من قبل الكتاب، وهي قضية غامضة، ولكنها بالنسبة لي فهي تتحرك بهذه الطريقة. أحياناً يستغرق الأمر شهرين وقد يستغرق أربع سنوات، لكن المشهد الأم يجب أن يكون قوياً دوماً وأن يملك قيمة فيلم مستقل.

وهذا يجب أن يطرح أسئلة كثيرة، مع أنني لا أجد الأجوبة على كل هذه الأسئلة، ولكنني أجد أحياناً أشياء أخرى تعجبني وتقدم ملاحظات على كل

شيء. ومرة جمعت الكثير من الملاحظات، وبدأت أكتب السيناريو. لكن المشهد الأم لوحده لا يصنع فيلماً، لأنه لدينا مادة موضوع أكبر بكثير من أن تتطور لوحدها بهذه الطريقة.

هل ستنشر القصص التي لم تصورها يوماً ؟

أحياناً أفكر بنشر كتاب مع الملاحظات التي جمعتها من قبل أن أبدأ الكتابة نفسها وهذا سهل للغاية. ولكنني أكتب عندما تفترسني رغبة الكتابة وليس من أجل أن اعمل كتاباً. " Patty Diphusa"[1] هي فكرة محرر أراد أن يجمع النصوص التي لم أكن قد فكرت بأنها تصلح لكتاب. والنص الذي كتبته عن أمي في لحظة حسية، وفضلت أن أكتبه بنفسي وأحمله تأويلي الخاص لموتها أفضل من أن يكتبه آخرون. وأنا أعرف إنني لو لم أكن قد كتبت هذا النص فإن غيري كان سيقوم بذلك. وهذا يتعلق أيضاً بيومياتي في أميركا. إدارة " El pais " أرادت أن ترسل في أثري صحفياً، وأنا فضلت أن أقوم بذلك بنفسي. وأنا أكتب هذه اليوميات بدا لي الأمر ممتعاً أكثر مما توقعت، فقد كانت بمثابة يوميات صياد جوائز محترف.

شاهدتك في أحيان كثيرة وأنت تستخدم فيديو كاميرا.. هل تصلح هي أيضاً لعمل تخطيطات.. وتدوين ملاحظات ؟!

لو كنت اليوم في الثامنة عشرة من عمري، فسوف أبدأ التصوير بفيديو كاميرا، وإن أبدا الأمر أقل أهمية من كاميرا سوبر 8 ملم التي تمتلك كل عناصر سينما 35 ملم. ففي حالة سوبر 8 ملم أنت تقوم بنفس الشغلة من حيث قطع الشريط وتوليفه. طبعاً الحقل الصوتي فيه أقل وهو يعطي نوعية صورة

[1] – مختارات قصصية كتبها آلمودوفار في نهاية سبعينات القرن الماضي.

أقل من الفيديو، وبالنسبة لتدوين الملاحظات فإن كاميرا الفيديو مثالية، ولكنني أفضل استخدام آلة تصوير فوتوغرافي وأنا أستعد لفيلم.

في صورك هناك الكثير من البورتريهات لك أنت ؟

هذا يرتبط برغبتي أن ألحظ كيف أتغير شهراً تلواً شهر. وفي البداية هي كانت نتاجاً للعزلة فأنا سافرت كثيراً وغالباً من دون رفقة أحد، فكنت أعمل صوراً لي بيدي. والآن هذا يحفزني على ملاحظة القمم التي تخلق أجواء مناسبة للتصوير: موتورات السيارات، واجهات الأبنية الزجاجية، المرايا وشاشة التلفزيون. صوري ليس لديها قيمة فنية، فثمة محدودية بين أن تكون مصوراً فوتوغرافياً وأن تعمل صوراً ببساطة.

أوضح لي أوسكار مارينى الذي صمم أفيش (كل شيء عن أمي) أنك كنت مصمماً على أن ينتشر الأفيش في جميع أنحاء العالم. هل ترغب حقاً بالاحتكاك بكل العالم ؟!

لطالما رغبت بأن تنتشر أفيشات أفلامي في جميع أنحاء العالم، فيما يقوم الموزعون بتصرفات عبثية في هذا المجال.وأنا أحاول من دون انقطاع الاحتكاك بالناس من خلال أفيشات أفلامي الأصلية وعندما لا أنجح، فإن هذا يكون بسبب من الذائقة الرديئة للموزعين.ولحسن حظي فإن أفيش (كل شيء عن أمي) لم يخضع لمثل هذه الذائقة، فهم لم يغيروا فيه شيئاً.

هل فكرت يوماً بأن أفلامك يمكن أن تتحدث عن أناس من جنسيات مختلفة؟

لدي إحساس بنعم، وإن بدا لي الأمر أشبه بمعجزة بأن يقبل الفيلم كما توقع له مخرجه. نحن مبنيون بطريقة معقدة، وان كنت أعتقد أن كل واحد فينا

يرى الفيلم من خلال رؤيته وتجربته فإن بعض عناصر أفلامي يمكن أن يفهمها الجميع ويحس بها، وقد لمست هذا مع (كل شيء عن أمي) الذي يستفز نفس الدفقات الشعورية في كل بلد عرض فيه وبأي لغة كانت. وقد فاجأني هذا كثيراً لأنه بمعنى ما أنا أستخدم اللغة بوصفها عنصراً تعبيرياً في السرد وفي توصيف الأبطال.

عندما حصلت على جائزة الإخراج في كان والاوسكار أيضاً.. أي في لحظة اعتراف عالمية بك، أنت تحدثت عن الجمهور الحقيقي وأهديته الجائزة.. هل هذه طريقة للاعتراف بأنك تحفظ في نفس الوقت الإحساس بحضورك والإحساس بالواقع ؟

في مهرجان كان أردت أن أحيي الجمهور الإسباني لأنه أول جمهور لي. والفضل يعود له باستمراري في عمل الأفلام. لقد بدأت أصور أفلامي عندما أصبحت إسبانيا ديمقراطية، والديمقراطية عنصر لم أستطع من دونه أن أصبح مخرجاً، وبما يتعلق بالأوسكار، فأنا لدي دين نحو إسبانيا لأنني أحسست بضغط كابوسي في طول البلاد وعرضها وهي قد قررت إن الفيلم سوف يحصل على أوسكار حتى من قبل توزيع الجوائز. لقد عرفت إن نصف البلاد كانت قابعة أمام التلفزيونات، بالرغم من أن التوقيت كان فيها هو السادسة صباحاً، وأنا أردت أن أحيي كل هؤلاء الذين استيقظوا من أجلي في هذه الساعة. وقد أوضحت أيضاً إنني مدين بالجائزة للجوقة التي نظمت من قبل شقيقتي. وكان ممتعاً لي أن أتبادل الرأي مع أناس في هوليوود وهم أخصائيون ومحترفون في صناعة الأفلام. في مطلق الأحوال أردت أن أهدي الأوسكار لشقيقتي أيضاً، فأنا بالمطلق لا أتحدث عنهما في احتفالات مماثلة غالباً ما يكون فيها شقيقي أوغسطين. لقد خفت حقاً ألا أحصل على أوسكار

ليس من أجل نفسي، بل لأن هذا تحول إلى ما يشبه اللوثة في إسبانيا.. وكانت اللحظة بمثابة انعتاق: (هذا الأوسكار لكم)..!!

هذه السنة سوف تحتفل بمرور عشرين سنة على فيلم (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي).. هذه سنة مفرحة ؟!

نعم.. إنها سنة رائعة لأن (بيبي، لوسي، بوم وبقية فتيات الحي) لم يكن فيلماً مهيأ لملاقاة المصير الذي حصل عليه. لم أكن قد فكرت بتوزيعه في العالم، فهذا فيلم لإنسان لم يكن يعرف كيف يصنع سينما، ولكنه عمله بالفرح والنشوة المجبول بهما. كان بوسع الفيلم أن يكون تحفة محكومة بالنسيان، لكن مصيره مهد الطريق أمام غيره من الأفلام. وأعتقد أن هذه الذكرى سوف تجلب السعادة للكثير من الناس، كما أؤمن بأن أناساً كثيرين توجوا بـ (أوسكاري) عن (كل شيء عن أمي)، فهذه هي جائزة السينما وهي تعاند عقلية الجموع. فكل هؤلاء الذين لا يفكرون بالشركات والأسواق بوسعهم مشاركتي هذا التتويج. صحيح أنه منح للفيلم الذي انطلقت عروضه بشكل جيد في الولايات المتحدة، ولكن هذه تشكل نادرة حقيقية، فالكثير من الأميركيين قالوا لي إنهم تماهوا هم أيضاً مع هذه الجائزة،وهم أناس أرادوا أن يعملوا من دون أن يقعوا ضحية للسوق.

هل هذا يفترض أن تظل مخلصاً لهذه الروحية ؟

لا أريد أن أتحدث مطولاً عن هذا، ففي النهاية سوف أتحول إلى مثال.. مثال ساطع. ولكنني بوسعي أن أقول أن اعمل هذا الذي تريد أن تعمله وثق بنفسك.. كن صبوراً ولا تبع نفسك وسوف تحصل على ما هو أفضل.. هذه رغبة.. أنا أتبعها لأنني أردت أن أخطو هكذا بالضبط..!!

الحلم الأخير لأمي

بيدرو آلمودوفار كابابيرو

اليوم السبت وما إن أخرج إلى الشارع حتى اكتشف كم إن النهار رائع. وهذا هو أول يوم مشمس من دون أمي.

وأنا في هذه اللحظة أبكي وأنا مختبئ وراء نظارتي. وقد بكيت كثيراً هذا النهار.

لم أنم الليلة الماضية، وقد مشيت مثل يتيم حتى أجد سيارة أجرة تقلني إلى مأوى العجزة. لست ذلك الابن الذي غالباً ما يزور أمه، ويظهر أمامها الكثير من المشاعر، ولكنها بالنسبة لي تظل شخصية حيَّة في حياتي.

وأنا لم أضف اسم عائلتها لاسم أبي كما هو متعارف عليه في إسبانيا، وكما أرادت هي:

" اسمك آلمودوفار كابابيرو.. ما هذا آلمودوفار لوحده؟!

قالت لي يوماً ذلك وكانت غاضبة للغاية.

يفكر الناس بأن الأطفال مجرد التزام مؤقت، ولكنه يستمر طويلاً طويلاً، ولوركا هو من قال ذلك. والأمهات أيضاً ليسوا التزامات مؤقتة، فليس لديهن الحاجة من أشياء معينة حتى يصبحن موجودات ومهمات ومشهورات، فالأمهات لديهن إصرار على كل شيء.

وأنا تعلمت الكثير من أمي من دون أن يعير أحدنا انتباهاً لهذا.

وأنا تعلمت أشياء عملية في حياتي للتفريق بين الافتعال والواقع، وكيف أن الواقع لديه الحاجة من الافتعال الإضافي حتى تصبح الحياة أكثر يسراً. أتذكر أمي في كل لحظات حياتها، وأكثر هذه اللحظات بطولة هي التي تطورت في قرية بادا هوكس حيث عشت قبل أن تبتلعني مدريد: جسر بين عالمين كبيرين لامانشا واستريما دورا.

الوضع المالي في العائلة لم يكن مستقراً في السنوات الأولى لإقامتنا في مدريد، وأمي كانت عصبية دائماً، وبالمطلق لم أتعرف إلى واحدة بمثل عصبيتها، وفي لامانشا يقولون عن واحدة مثلها: أنها قادرة على انتزاع زجاجة حليب من شجرة صمغ.

الشارع الذي عشنا فيه حينئذٍ لم يكن قد أنير بعد، وأرضيته كانت ترابية ومن الصعب أن يكون نظيفاً، فهو موحل ومطيّن بشكل دائم. وشارعنا كان يطل تقريباً على مخرج القرية، ولا أعتقد للحظة إن الفتيات كان بوسعهن المشي فيه بكعوب عالية على حجارته. وبالنسبة لي هذا لم يكن شارعاً، وهو يذكرني ببعض أفلام الويسترن.

العيش هناك كان ثقيلاً ولكنه رخيص، وعدا هذا فإن جيراننا لطالما أظهروا لباقة ولطفاً وكرماً بالرغم من كونهم أميين. وحتى يكفينا مرتب أبي عملت أمي في كتابة وقراءة الرسائل كما في فيلم (محطة قطار البرازيل). وأنا كنت في الثامنة من عمري.

كنت أقوم بكتابة الرسائل وهي تقرأ تلك التي يستلمها الجيران. وغالباً ما كنت أستمع للنص الذي تقرأه أمي وكنت أعمل حسابي ألا أجيب حرفياً عن ذلك المكتوب على الورق بنوع من المفاجأة، فأمي كثيراً ما كانت تختلق

قصصاً وأعذاراً في الرسائل، وهم لم يكونوا يكترثون لأنها عادة ما تكون جزءاً من حيواتهم، لا بل إنهم لطالما غادروا وهم ممتنون لها.

وبعد أن راقبت مطولاً إن أمي لم تكن تلتزم بحذافير النص الأصلي قلت لها يوماً، وقد عدنا من قراءة رسالة: _ لماذا قرأتها بهذه الطريقة وتركت صاحبة الرسالة تشعر بحنين جارف للزمن الذي عاشت فيه جدتها، وكيف قصت لها شعرها عند عتبة البيت مع أنه لا يوجد ذكر للجدة في الرسالة كلها.

وقد أجابتني أمي: _ ولكن ألم تلحظ كم كانت سعيدة ؟!

لقد كانت أمي تقرأ للجيران ما يريدون سماعه حتى أنها تضيف من عندها كل ما تعتقد إن كاتب الرسالة قد نسيها في غفلة من أمره.

لقد كان لهذا الارتجال أثراً عليّ، وكان بمثابة درس كبير لي فقد ميزت الاختلاف بين الافتعال والواقع، وبينت لي كيف أن الواقع يحتاج فعلاً إلى الافتعال حتى يصبح حياً ومريحاً. وأمي غادرت هذا العالم عندما أرادت أن تقوم بذلك.وهذا لم يكن مصادفة، فهي قد قررت هكذا. واليوم في مأوى العجزة عملت حساباً لهذا، فقبل عشرين عاماً قالت أمي لشقيقتي الكبرى انطونيا، إنه جاء الوقت لتعد اللوازم الضرورية من أجل دفنها.

ذهبنا إلى شارع البريد وتحدثت شقيقتي أمام جسد أمي المسجى وقد ارتدت تجهيزات الدفن. اشترينا ملاءة القديس انطوني وميدالية القديس ايزدور وغطاء أسود للرأس تصل نهايته عند جذعها. وسألت شقيقي ما الذي يعنيه الغطاء السود، فقال إن الأرامل يضعن هكذا غطاء من القماش الأسود الكتيم حتى يكون شاهداً على حزنهن وفقدهن. دعاني هذا الشرح للتفكير بأن أمي أرادت أن تذهب وهي ترتدي ملابس أرملة رسمية، فأبي توفي قبل عشرين

عاماً، وكان من الطبيعي لها ألا تتزوج ثانية. وهي أوصت أيضاً أن تمدد في النعش بقدمين عاريتين ومن دون جوربين حتى تنتقل إلى العالم الآخر من دون واسطة _ كما قالت لشقيقتي. وقد أرادت صلاة كاملة ليس فقط من أجل راحة نفسها، بل من أجل أن يقدم لنا أهل قرية (كالاسادا دي كالا تريقا) cabezada، كما يسمون العزاء هناك.

وكانت أمي سعيدة من كمية الأزهار الموضوعة عند المذبح ومن حضور القرويين، فكل أهل القرية كانوا هناك،ويمكن القول في مثل هذه الحالة: شكراً كلاسادا..!!

وكانت ستشعر بالفخر للطريقة التي قمنا بها في أداء واجباتنا في تقبل العزاء بها كما في كالاسادا هكذا كما في مدريد. ولقد اغرورقت عيناي بالدموع حتى بدا كل شيء من حولي غائماً بالرغم من أنني أنهكت تماماً جراء سفري المتواصل برفقة (كل شيء عن أمي)، فقد انطلقت عروضه في أماكن شتى من العالم وقررت أن أهديها هذا الفيلم بوصفها أماً وممثلة. وقد احترت كثيراً لأنني لم أكن متأكداً ما إذا كانت أفلامي تعجبها. ولحسن الحظ أنا كنت ملاصقاً لها في مدريد في ساعاتها الأخيرة. لقد كنا معها نحن الأربعة قبل ساعتين من انتهاء كل شيء. دخلت أنا وأوغسطين لنراها في الزيارة المسموح لنا بها في غرفة العناية الفائقة فيما بقيت شقيقتاي خارجاً بانتظار الدور للدخول عليها. كانت أمي نائمة ونحن من أيقظها، ونومها كان جميلاً ومستغرقاً، حتى أنه لم يفارقها وهي تتكلم إلينا بكامل وعيها. وسألت ما إذا كان يوجد عاصفة في الخارج في هذه اللحظة وأجبناها بالنفي. وسألناها عن أحوالها ، وهي قالت لنا إنها تشعر بالأحسن. ثم سألت أوغسطين عن أخبار أولاده الذين أنهو للتو عطلتهم المدرسية ، وأجابها بأنهم يقيمون عنده لعطلة

نهايـــة الأســـبوع وسوف يتعشون معاً. وسألته هي إذا كان تسوق لهم الطعام وأخي أكد لها ذلك. وأخبرتها بأنني يجب أن أذهب إلى إيطاليا لعرض الفيلم ، ولكنها إذا ما أرادت بقائي في مدريد فسأبقى. طلبت إلي أن أسافر وأعمل ما يجب أن أعمل. وقلقت بدورها على أطفال أوغسطين وسألت من الذي سوف يعتني بهم ؟ وقال أوغسطين لها إنه لن يرافقني في رحلتي وسوف يبقى معهم وهي قررت أن هذا الأمر أفضل. دخلت الممرضة وقالت لنا أن وقت الزيارة قـــد انـــتهى ، والتفتت إلى أمي لتقول لها أنها سوف تحضر طعامها وأجابتها أمـــي: " الطعام لن يثقل جسدي " وبدا لي هذا الجواب رائعاً وغريباً في آن. توفيـــت بعـــد ثلاث ساعات وظل سؤالها عن العاصفة عالقاً بداخلي ويتردد صـــداه . فـــيوم الجمعـــة كان مشمساً ، فبأي عاصفة فكرت أمي في نومتها الأخيرة ؟!



مع (تحدث إليها) يستمر بيدرو آلمودوفار ببحثه عن استقلاليته، كما يستمر بمعركته ضد الأشياء السهلة. وثمة الكثير من الأسباب ليحظى فيلمه بكل هذا الإعجاب، فشخصيته غير العادية كمخرج حاضرة أيضاً.

آلمودوفار هو واحد من أولئك الناس الذين بوسعهم أن يحبوا عملهم ويتحدثون عنه في نفس الوقت. سيناريو فيلمه معقد كما جرت العادة ففيه إضافات: باليه ومصارعة ثيران واختيار ممثلين لم يعمل معهم أحد من قبل.

(تحدث إليها) هل هذا رجاء أم أمر ؟

لا هذا ولا ذاك. (تحدث إليها) نصيحة صديق وهي تتواجد في الفيلم من خلال بعض الشخصيات الذين يعيشون في عزلة ويريدون مساعدة الآخرين بالكلمات، وللوهلة الأولى قد تبدو القصة مخيفة ولكنها ليست كذلك.

هل هذا فيلم عن أهمية الكلمات ؟

حتى وقت قريب كان عن الاتصالية التي لا تحدث فقط من خلال الكلمات، فهناك آلاف اللغات المختلفة. والبطلتان الرئيستان.. آليس (ليونير وتلينغ) وليديا (روساريو فلوريس) في معظم الوقت ممددتين في السرير.

يبدو لي غريباً أنك فقدت صوتك في موقع التصوير ؟!

كنت ريفياً مريضاً درجة أنني لم أعد أستطيع العمل وكنا على مقربة من كوردوبا لتصوير المشاهد الخارجية، وكان ينبغي الاستمرار بغض النظر عن أي شيء، واتخاذ الكثير القرارات وكان مفروضاً أن أتكلم كثيراً. وأنا لا أفهم

كيف يخرج انطونيوني أفلامه دون أن ينطق بكلمة واحدة، وبما أنه قد يجمعنا مشروع مشترك فسوف أطرح عليه مثل هذا السؤال.

أصبح بوسعنا القول إنك مخرج يعمل بإدهاش مع ممثليه..؟

أنا سعيد لكوني أسمع هذا.

وأعتقد أن خافيير كامارا وداريو غراندينتي كانا بمستوى من الروعة في هذين الدورين المعقدين. وخافيير كامارا هو عامل النظافة الحكّاء وهو يقوم بعمله حتى يبدد الصمت من حواليه، وهو يعيش حياة وادعة في مدريد ويعتني بأمه المريضة ثم بآليس.

والبطل الآخر داريو غراندينتي على النقيض تماماً، فهو يسافر من دون انقطاع ويتحدث قليلاً وفقير في مغامراته العاطفية.

و(تحدث إليها) ليس عملي الأول الذي يكون فيه الرجال هم الأبطال، ففي (لحم حي) و(ماتادور) و(قانون الرغبة) كان الرجال أيضاً يحددون مستوى الفعل في هذه الأفلام. وحتى في (قانون الرغبة) فإن كارمن ماورا كانت رجلاً.

هل تحس بسعادة وأنت تعمل مع الممثلين والممثلات ؟

عندما يكونوا مدهشين ويجعلونني أنسى أنني مخرج وسيناريست فأنا أشعر بالسعادة. وأعترف بعد أربعة عشر فيلماً عملتها أنني التقيت بممثلات جيدات أكثر من ممثلين جيدين.

وصحيح أنني كتبت أدواراً نسائية أكثر من أدوار رجّالية أو حيادية، فإذا ما طلب إلى أن أقّوم الحالة فبوسعي القول إن النساء يلهمنني الكوميديا، فيما الرجال يلهمونني التراجيديا.

هل يتبع (تحدث إليها) نوعاً سينمائياً معيناً؟

أعرف. وما هو معروف لي إن الفيلم لا يتحدث عن الويسترن، ولا هو فيلم عن عملاء المخابرات المركزية الأميركية، ولا هو عن جيمس بوند..!!

ألم تكن مغامرة أن تضيف شيئاً مختلفاً، حتى لو كان موضوع العودة إلى الوراء مع نفس الشخصيات.. ألا تقلقك فكرة أن يتشتت وعي المشاهد؟!

لا يوجد قطع في القصة، بل هي تصبح نابضة أكثر. بهذا المعنى فإن هدفي من الفيلم الصامت أن يصبح غطاءً أخفي من خلاله عن المشاهد الحقيقي ما يجري في الواقع. هذه طريقة معقدة في السرد، ولكنني مرتاح للنتيجة.

فالحكاية حقيقية ترتبط بسيرتي الذاتية وأنا أتذكر عندما كنت صغيراً أنني رويت كثيراً من الأفلام التي شاهدناها معاً على مسامع أشقائي. ولطالما أيقظتني الذكرى وأنا أتحدث إليهم، فقد كنت أختلق من عندي أشياء إضافية، لطالما أعجبتهم رغم أنها كانت خرقاء.

ما الذي أوحى لك بقصة (تحدث إليها) ؟

هناك أحداث واقعية من السنوات الأخيرة كنت قد دونت ملاحظاتي من حولها:

1. باتريسيا ويت بول تصحو بعد ستة عشر عاماً من غيبوبة دخلت فيها أثناء ولادة طفلها الرابع، وبحسب الأطباء فإن الوضع لا رجعة عنه.

2. في يوغسلافيا ثمة حارس ليلي شاب لغرفة تشريح الموتى في إحدى المشافي تعجبه جثة امرأة.. فيجتمع صمت الموت إلى صمت الليل ويصبحا

صمتاً قاسياً، وبكامل إرادته يقيم الحارس الشاب علاقة مع المـــرأة المتوفـاة الجميلة. وهذا الذي يحدث هنا هو واحدة من أعاجيب الطبيعة الانسانية والتـي لا تفرح البابا إطلاقا.

ونتيجة العلاقة الجنسية غير السوية تستيقظ المرأة الميتة ولست الوحيد الذي اهتم بالحادثة، ففي فرنسا صوروا فيلماً مسـتلهماً منـها قبـل عـامين. وبالرغم من أن العائلة كانت ممتنة للمغتصب لأنه أعاد إليها الابنة، فإنها لـم تنجح بعدم إرساله إلى السجن، ولكنهم أخذوا ينقلون إليـه الأطعمـة هنـاك، ووكلوا له محامياً للدفاع عنه.

3. في نيويورك ثمة امرأة شابة دخلت في غيبوبة لمدة تسع سنوات ثـم حملت فجأة. ويكتشفون بعد بضعة أيام أن عامل النظافة فـي المشـفى هـو المذنب.

4. كل هذه الوقائع جرى تسجيلها من ذكرى حب ما.

عندما يسأل الطبيب النفسي بينينيو عن مشكلته، فيجيبه هو بـالقول: العزلة كما أعتقد.. وأنت بماذا تجيب ؟

العزلة تحيط بكل أبطال الفيلم. ولكن هذه مشكلة بالنسبة لـي. فأنـا لا أتحدث عن العزلة الجسدية فقط وإنما عن النفي من الحياة نفسها.

ما الذي يخيفك اليوم ؟

كل حقبة لديها مستبديها، فخلال التسعينات تحول الإصلاح السياسي إلـى استبداد حقيقي، وأنا بطبعي لست مصلحاً سياسياً، فبعد (كعوب عالية) انقسمت المنظمات النسائية من حولي، فبعضها وقف ضدي وبعضها الآخر دافع عنـي في جريدة (Lemonde). وفي انجلترة وصلوا إلى حد منع المشـاهد العاريـة..

وآمل إن امرأة ما لن تقرر إن مقولة (تحدث إليها) هي أن الرجل محادث بشكل جيد عندما لا تتكلم المرأة أو عندما تكون نصف ميتة.

ألا تقلق من أن الفيلم يمكن أن يخلق تشويشاً بحجة مصارعة الثيران ؟

بعض الجمعيات تقول عنّا إننا حيوانات قاصرة.وسوف أضيف ملاحظة إلى الصحافة توضح أن الثيران التي نراها في الفيلم هي دورس إذ يجب أن نحترم تقاليدنا. بريجيت باردو قررت أن تتعاطى مع الفقمات ولكنها تقلق من واقع أنها تستبدل حياتها بتأييد جان ماري ليوبان. عندما يترك الناس كلابهم تتقطع نياط قلبي، ولكننا لا نستطيع أن نقضي حياتنا بالتفكير ما إذا كان الحمل الصغير الذي سيصبح بفتيكاً سيتألم أم لا ؟!

أين الكوميديا الكبيرة التي تريد عملها ؟

كثيرون يقولون لي: متى ستعمل كوميديا ؟ بالتأكيد الأمر ليس بهذه السهولة. فوسط كل المشاريع الموجودة على طاولتي يظل الأكثر تعقيداً بعد عودتي من لوس انجلس هو (تحدث إليها) لأنه يروي حكاية عاشقين لامرأتين في غيبوبة، وعدا ذلك فأنا أردت عمل فيلم على الأقل من أجل كروننبرغ رغم معرفتي بأنه وجه ضربة قاضية ل (كل شيء عن أمي) عندما كان رئيساً للجنة التحكيم في كان قبل أربع سنوات.

في بداية الفيلم هناك الكثير من الفكاهة ، ولكنني ألقيت بها جانباً حتى لا أفسد الإيقاع في النهاية. ثمة عذاب حقيقي عندما نقطع الحوارات وأنت تعرف أنها ممتعة. ولكن هذا هو الذي أردت قوله عن حياة بعض الشخصيات وسط جدران المشفى. حزمت أمري على الهروب من الإضاءة الباردة ورائحة المشفى والعذابات الجسدية. والألم الذي أتحدث عنه انما يقبع في الروح.

بينلوب كروز تؤكد أنها ستعمل معك من جديد في العام القادم ؟

هكذا اذن ؟ (يضحك) أعتقد أن انطونيو بـــانديراس وبينلـــوب كـــروز يجبرانني على أن أصور معهما.

هل لديك مشكلة معهما ؟

من أين لي أن أعرف ؟ فبعد أن أنهي اقتباس سيناريو عن رواية فرنسية فضائحية وسوف أرى إلى أين تمضي الأمور. سوف أفرح كثيراً للعمل معهما من جديد ، ولكنهما لا ينتبهان إلى أي مدى تعقد الوضع من حولهما ، فحتـــى يستطيع أوغسطين دياز يانس[1] أن يعمل مع بينلوب كان عليه أن ينتظر عشرة أشهر. على أية حال هذا ليس ذنبهما ، فالسوق الأمريكية هي هكذا ، وإذا كان ثمة شيء أرفضه ، فهو أن أقف بالطابور وأنتظر دوري. أنا في هكذا حالـــة أفكر بخيارات أخرى.

كيف تقوّم السينما الإسبانية اليوم ؟

حية ومختلفة كما كانت دائماً.. ولكن أفضل الأفلام الإسبانية اليوم تجيء من المكسيك والأرجنتين

هل تعتقد إنه كان يجب أن تحظى بنفس شهرة آليخاندرو أمينابار فـــي الولايات المتحدة ؟

لست متأكداً من أنه سينجح في تأكيد الحالة التـــي اكتشـــفها مـــع فيلـــم (الآخرون) ، فأن ينجح بعمل انتاج مشـــترك ، فـــهو يقـــدم فيلمـــاً أمريكيـــاً للأمريكيين وإسبانياً للاسبان. أنا أفرح لنجاح أفلامي في إسبانيا ولا أستطيع أن

---

[1] – مخرج آخر فيلم إسباني عملت فيه بينلوب كروز.

أقارن نفسي بأمنيابار لسبب بسيط وهو أنني لا أصور أفلاماً باللغة الإنكليزية. وإذا ما عملت يوماً فيلماً بهذه اللغة، فهذا يكون من خلال شرطين: أن أصوره في أوروبا وبأموال أوربية. بعد (نساء على حافة انهيار عصبي) أتى الأمريكيون على أعصابي بهذا، ولهذا غالباً ما أقول " لا " و" إطلاقاً.. وهكذا أنا لا أستطيع أن أتذمر لأني لم ألق نجاحاً في البلدان الأنغلو ساكسونية.

ما هي أقوى رغبة جارفة لديك في هذه اللحظة ؟

أن يلقى (تحدث إليها) قبولاً جيداً وأن أكون بصحة جيدة حتى أرافقه في أنحاء مختلفة من العالم دون أن أصاب بكآبة من أي نوع ، وأن أكتشف التفاؤل العبثي من سنوات الثمانينات من دون اللجوء إلى المخدرات وأن يفكر انغمار برغمان بي قبل ليف أولمان عندما يصبح سيناريو فيلمه الجديد جاهزاً.

ماذا تنتظر من المتفرج الذي سيذهب لمشاهدة (تحدث إليها) ؟

المتفرج سلبي ولا يجب أن نطلب منه أن يبذل عناءً وهو يخرج 8 يورو من جيبه. كل ما أنتظره منه هو أن يجلس في الصالة وألا يشخر وألا يزعق.. وألا يشتم فـ (تحدث إليها) لا يتطلب تفكيراً.



الفهرس

الصفحة

الطبعة الأولى / ٢٠٠٥

عدد الطبع ١٠٠٠ نسخة



سينما الرغبات

بيدرو المودوفار



٢٠٠٥

سعر النسخة داخل القطر ١٤٥ ل.س
في الأقطار العربية مايعادل ٢٩٠ ل.س